GUY GAUTHIER

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido

Signo e Imagen

CÁTEDRA

Por todas estas razones, la imagen no ha suscitado, desde el enorme trabajo teórico del Renacimiento, una ciencia que le sea propia. Se sigue por costumbre refiriendo a ese periodo glorioso, y para todo lo demás chapuza, remiendo, valiéndose del psicoanálisis, de la psicología, de la lingüística, de la informática.

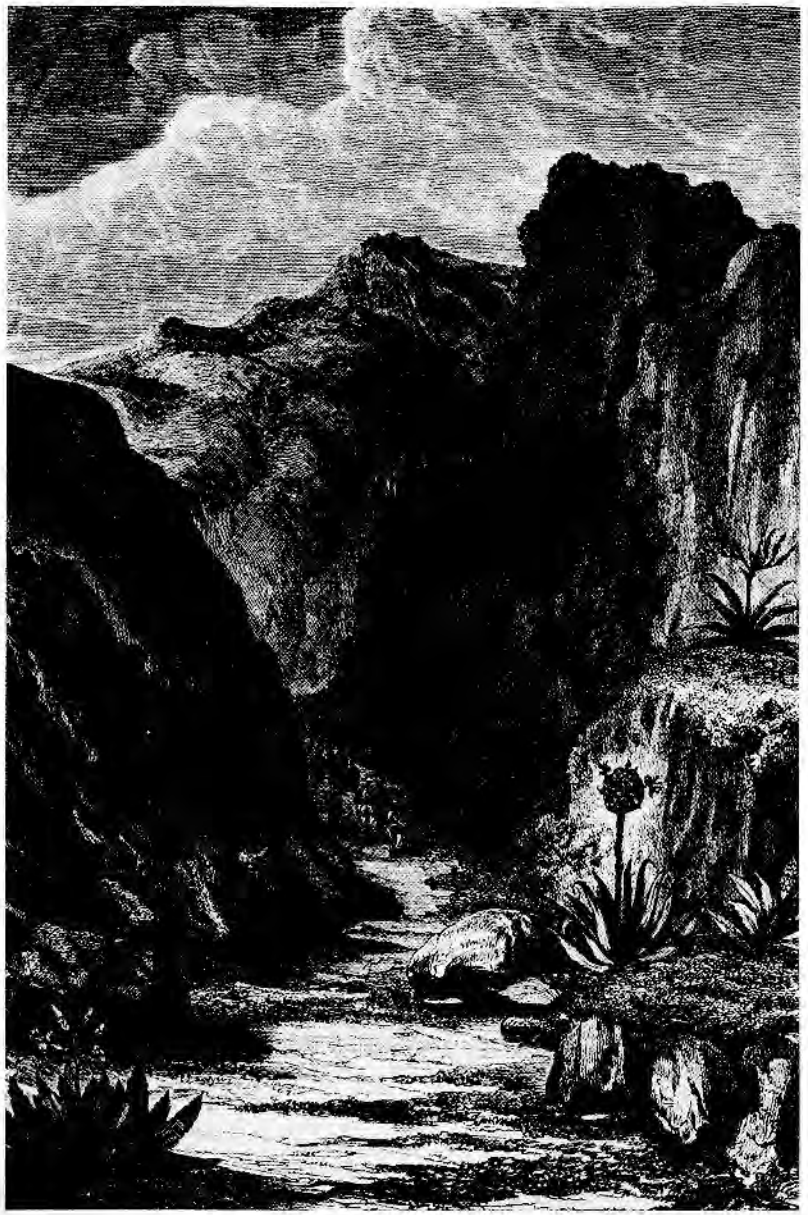
Este libro no pretende ni fundar esta ciencia ausente ni predecirla. Propone un recorrido que tome en cuenta a la vez el contexto cultural (preeminencia de una ideología de la percepción) y el doble registro de significación que imponen inextricablemente objetos y formas. Cada uno de estos capítulos no es sólo una «lección» (se perdonará este homenaje a Jakobson ya que, al pasar de seis a veinte, el conjunto se devalúa por la inflación), sino, en el fondo, recoger nociones dispersas: estas «lecciones» se organizan según un eje y se encadenan mediante un orden bastante rígido, por entero subordinado al hecho de que se trata, sin lugar a dudas, de imagen y de sentido y no de estética, área cercana pero distinta, que ponemos a veces a contribución. Resumiendo, este libro, como cualquier libro de pedagogía, propone un itinerario. Éste comprende veinte estaciones y en cada una de ellas se ofrecen bien visibles otras pistas, a menudo tentadoras y prometedoras. Buena suerte a aquellos que las sigan, pero si no lo hacen así, tendrán la impresión de que el paisaje se nubla. Este itinerario es, pues, opresor pero quien lo haya recorrido hasta el final tendrá sin duda ganas de volverlo a trabajar si se convierte en guía a su vez.

Una palabra más para terminar este preámbulo: los ejemplos propuestos no hacen diferencias entre el dibujo de prensa, el grabado y la fotografía (en cuanto a la pintura, se trata de otra cosa ya que sólo sirve de referencia). Esto, evidentemente, se debe al hecho de que sólo ha merecido nuestra atención aquello que los acerca debido al parentesco de los soportes y de los públicos cuando de difusión masiva se trata. Podríamos también dedicar nuestra atención únicamente a su especificidad y seguir en este caso varios estudios particulares. Éste sería otro proyecto.

I

La presentación o la obsesión de lo real

Espacio



1. Encuadre vertical. Un fragmento de la «quebrada de Cuzco», *Tour du Monde*, primer semestre, 1863

CAPÍTULO PRIMERO

La imagen, ¿una ventana abierta sobre el mundo?

Elegir es eliminar.—El campo y el fuera de campo.—El campo y el cuadro.—El fuera de campo y el fuera de cuadro.—La imagen rectangular no es universal.—De la arquitectura a la imagen.—La imagen occidental quiere significar lo que el ojo ve desde un único punto de vista.—Como la arquitectura, la tecnología condiciona la imagen y la obliga al rectángulo.—Desviaciones con respecto a la norma.—Caso de la ilustración de libros: rectángulo horizontal o vertical.—El libro y el comic, ocasiones de ruptura.

EL CAMPO Y EL CUADRO

Antes de analizar lo que hay en la imagen, los elementos que la componen y las relaciones que la organizan, olvidamos demasiado a menudo que una imagen, para ser lo que es, ha tenido que elegir en lo vivo, es decir eliminar. Elegir, para una imagen figurativa, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe quedarse escondido.

El fotógrafo más aficionado sabe bien qué problemas le plantea la toma de vista: no sólo debe velar por hacer visible y legible lo que constituye su sujeto, sino, además, debe evitar introducir en su fotografía elementos que pertubarían el equilibrio o que le nublarían el sentido. Fotografiar un paisaje, gesto muy extendido a la hora de hacer turismo de masas, es entregarse maquinalmente a toda una serie de operaciones que se olvidan des-

pués, salvo si hay error de maniobra. En este último caso, el entorno del fotógrafo no dejará de hacerle observar que debería haber evitado un poste telegráfico considerado inestético, o incluso arreglárselas para no fotografiar su sombra. Observaremos que las normas exigidas son tanto más estrictas cuanto el público es poco experto y que entonces cuesta hacer pasar por intencional lo que se reprueba según el código que funciona implícitamente en el grupo.

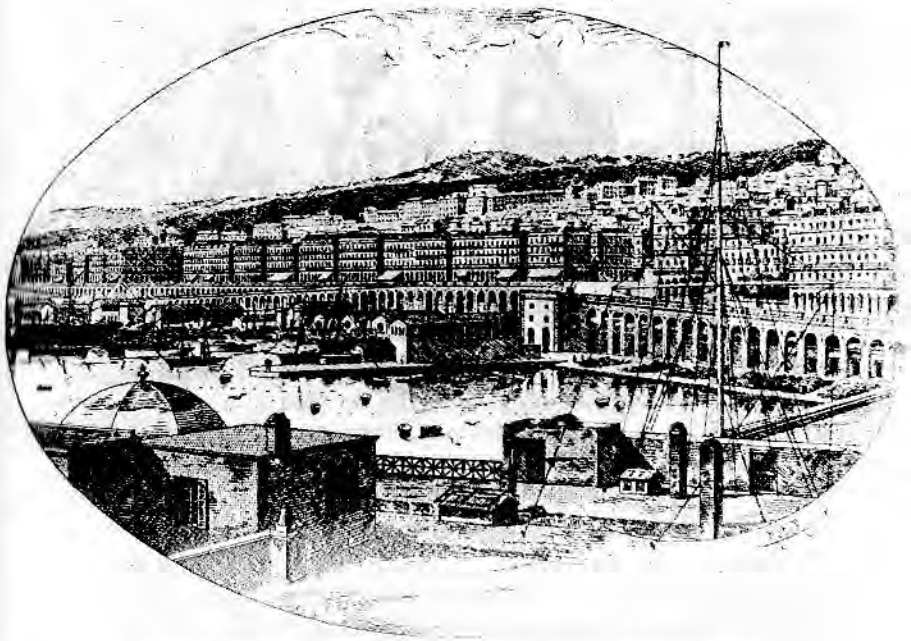
La imagen figurativa debe pues «hacer entrar» en los límites que le son asignados (y sobre los cuales tendremos que volver) una porción de espacio real y eliminar de un modo u otro los elementos considerados pertubadores. De un modo u otro: existe, en efecto, en fotografía una solución que consiste en rechazar aquellos elementos fuera del espacio fotografiado, existen otras que consisten en enmascararlos sencillamente aprovechando un efecto de profundidad. Más feliz que el fotógrafo, el dibujante se conformará con ignorarlos. Sin embargo, el principio es el mismo: seleccionar.

En el caso del fotógrafo —pero esta noción puede ayudarnos más o menos aproximadamente para otras imágenes— se llama *campo* a aquella porción de espacio que va a ser representada, y *fuera de campo* todo el espacio alrededor.

Este reparto es menos sencillo de lo que aparenta pues, al igual que los elementos del campo serán visibles en función, por ejemplo, de la organización en profundidad del espacio de referencia, ciertos elementos del fuera de campo, invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo, deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen. Esta relación campo/fuera de campo ordena en parte el funcionamiento de la imagen, hasta el punto de que se podría considerar un sistema de clasificación basado sobre sus diferentes modalidades. A menudo, mediante el fuera de campo la imagen suscita el deseo, que va a tomar en lo que a narración se refiere, una importancia considerable[1].

El campo es, en su origen, un espacio en profundidad. Puede ser limitado para las dos dimensiones de la geometría plana; para la tercera, el alcance de la mirada (más o menos asociada a la del objetivo fotográfico) es el que la limita de modo natural, asocia-

[1] Alain Bergala, «Initiation a la sémiologie», *Les cahiers de l'audiovisuel*, París.



2. La forma oval, un medallón recuerdo. Argel. Manual Escolar.

do con más frecuencia a la configuración del terreno. La imagen a su vez sólo restituye la profundidad mediante artificios, ya que está condenada a jugar únicamente sobre la superficie.

Esta superficie precisamente está delimitada por un contorno de forma variable que la aísla de la superficie circundante. Se trata de un nuevo espacio necesariamente plano (no consideramos aquí ni la escultura, que sin embargo pertenece al mundo de la imagen, ni la imagen en relieve, todavía excepcional), que sólo representa al primero por convención, al que llamaremos *cuadro* a pesar de la imprecisión del término. En la fotografía, el caso más sencillo, hay una homología entre campo y cuadro; el campo de la foto es el que se inscribe en el cuadro del visor, que se convertirá además en el cuadro de la foto. Esta confusión, sin consecuencias a este nivel, entre cuadro y campo, no debe conducirnos a confundir el fuera de cuadro y el fuera de campo. Precisémoslo pues, aunque parezca evidente (ya que la experiencia es a menudo testigo de una lamentable falta de rigor en el uso

3. Cuadro en arabesco para una imagen idílica. *La lección de moral.* Manual Escolar.

de los términos)[2]: el fuera de campo es la parte del soporte que se extiende más allá de los límites de la imagen (por ejemplo la página impresa alrededor de la fotografía de prensa); el fuera de campo es el espacio no representado. Anticipándonos a lo que vendrá en este libro, el campo está del lado del *referente*, el cuadro del lado del *significante*. El cuadro se esfuerza en tener por *significante* el campo; el fuera de cuadro no pretende significar el fuera de campo. Sin embargo, se comprende mejor lo que es una imagen comparando el fuera de cuadro y el fuera de campo esforzándose en asimilar el cuadro y el campo.

EL RECTÁNGULO, HECHO CULTURAL

Al inscribirse en un rectángulo, la imagen fotográfica ha reforzado esa idea según la cual el cuadro rectangular cae de su peso que estaría en la «naturaleza» de la imagen, excepto algunas excepciones perfectamente repertoriadas.

[2] La polisemia de los términos, frecuente en francés (¡consúltese en un diccionario «campo y «cuadro»!) hace que estas palabras puedan ser utilizadas con otras acepciones. Lo importante es explicar las nociones, aunque se las encuentre en otras palabras. Si no, hay que recurrir al inglés, al latín, a los neologismos, en resumen a la jerga.

La fotografía, sin embargo, no es responsable; no ha hecho más que seguirle los pasos a la pintura occidental que poco a poco, sobre todo desde el siglo XIV, ha privilegiado la pintura de caballete, el cuadro de forma rectangular.

¿Por qué esta forma? Aunque hoy nos parezca la única posible, su aparición es tardía en la historia de las imágenes y la mayoría de las civilizaciones, asiáticas o amerindias sobre todo, no la han utilizado prácticamente, o si la han utilizado, con proporciones totalmente diferentes. Nuestros libros de arte tienen tendencia a enmascarar esta particularidad reproduciendo uniformemente las obras, fragmentos de pintura rupestre o rollos chinos, en rectángulos perfectamente ajenos a la obra original. Esto es olvidar que la pintura parietal de las diferentes épocas de la prehistoria, para atenernos a un ejemplo que se extiende sobre millares de años, ha ignorado completamente la noción de cuadro. Las figuras de Lascaux, de Altamira o de Tassali se invaden las unas a las otras con el más perfecto desprecio hacia los límites; las obras maestras reconocidas de la pintura china o japonesa raras veces están inscritas en un cuadro, y el soporte, al tener a veces una forma rectangular, es todo altura o anchura, recordando de muy lejos nuestro cuadro. Esta noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por un trazo lineal parece surgido de la cultura occidental, según procesos todavía misteriosos. En otros lugares, no se han preocupado por separar con tanto rigor el cuadro y el fuera de cuadro, y cuando se manifiesta tal veleidad, el cuadro así esbozado no se acerca más a un rectángulo que a otra forma geométrica. Hay que admitir, pues, que el cuadro con forma mayoritariamente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva, la racionalidad geométrica y los imperativos de la manutención. Hay que evitar, sin embargo, hacer conclusiones apresuradas, pues la cuestión sigue preocupando a los especialistas[3]. Una sola cosa es cierta: el cuadro, y particularmente el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión, el cual es de una definición incierta en sus márgenes, muy estrecho en caso de fijeza de la mirada, y sólo debe su eficacia a la movilidad del ojo. Lo «natural» del rectángulo es una ilusión más, que debe atribuirse a la megaloma-

[3] Véase Meyer Schapiro, «Champ et véhicule dans les signes iconiques», *Critique*, núms. 315-316.

nía de nuestra civilización, que declara «natural» lo que elabora por cuenta propia.

Además de la forma rectangular y del contorno que lo aísla de su entorno, el cuadro de museo es frecuentemente enmarcado por lo que se llama un marco*. Ese marco tiende a acentuar la autonomía del cuadro. «Cuando tiene relieve y encierra cuadros con vistas en perspectiva, el marco hace retroceder la superficie del cuadro y ayuda a profundizar la vista; es como el marco de una ventana por la cual se ve un espacio desplegado detrás de un cristal» (M. Schapiro). Ahora bien, el cuadro y la imagen figurativa en general se refieren implícitamente a ese modelo que ordena en última instancia el efecto realidad. ¿Es necesario llegar a pensar que la imagen occidental es en primer lugar una visión de encarcelamiento, una abertura en una pared que protege al hombre del contacto directo con la naturaleza circundante? No sería la primera vez que, por un rodeo u otro, se valorizan las relaciones complejas que mantienen la imagen y la arquitectura. «Según todas las apariencias», escribe M. Schapiro, «no fue hasta el final del segundo milenio antes de Jesucristo (o antes) cuando se pensó en aislar la imagen mediante un marco continuo, cercado similar al de la muralla de una ciudad». Volvemos a encontrar aquí, pero de otro modo, una posible influencia de la arquitectura, totalmente plausible cuando sabemos el papel que la ciudad amurallada ha jugado en el imaginario occidental[4]. Que la imagen deba su forma y su funcionamiento tanto a la muralla (como cerco del cuadro) como a la ventana (como organización del campo), es una hipótesis que tan sólo se podrá verificar mediante un estudio comparado de la evolución de las formas. Por tanto, nos conformamos con sugerirla en la medida en que puede contribuir a poner en crisis la idea simplista, pero tenaz, de un campo natural de la visión que se plasmaría en el rectángulo.

¿Existe una relación necesaria entre el campo y el marco rectangular? Es sorprendente comprobar que el arte paleolítico ha ignorado tanto al uno como al otro:

> Uno de los hechos más sorprendentes en el estudio del arte paleolítico es la organización de las figuras sobre las paredes de las cavernas. El número de las especies animales representadas es poco elevado y sus relaciones topográficas son constantes: bisonte y caballo ocupan el centro de los paneles, cabra montés y ciervos los enmarcan sobre los bordes, leones y rinocerontes se sitúan en la periferia. El mismo tema se repite varias veces en la misma caverna; se vuelve a encontrar lo mismo, pese a algunas variantes, de una caverna a la otra. Se trata realmente, por consiguiente, de una cosa distinta a la de la representación accidental de animales de caza, de una cosa diferente a la «escritura», de una cosa distinta también a los cuadros[5].

La noción de «campo» —que supone un espacio visible homogéneo— es aquí más o menos imposible de aplicar, ya que estamos ante la presencia de imágenes hechas para significar una cosa diferente de la que ve el ojo[6]. En este caso, el marco es inútil, por una parte en razón del soporte elegido, por otra porque no es necesario concretar los límites de la visión.

En cambio, las «cámaras lúcidas» —esas máquinas para dibujar en perspectiva que han inspirado a Roland Barthes en el título de su libro sobre la fotografía—, que permiten reproducir una porción de paisaje en un rectángulo, impiden cualquier asociación de las nociones de campo y cuadro, ya que el cuadro no es más que la puesta en horizontal del campo según las leyes de la perspectiva.

Se podría añadir que el cuadro y el campo suponen ambos un observador único situado en un punto fijo y que esa sola mirada privilegiada puede atestiguar de la homología existente entre el uno y el otro. En China, al menos en la época clásica, nada semejante ocurría: «... un cuadro chino de perspectiva caballera, (...) no ofrece punto de vista fijo y privilegiado y (...) el espectador está invitado sin cesar a penetrar los lugares mostrados o escondidos...» escribe F. Cheng[7]. En esta concepción de la perspectiva que en un mismo cuadro desplaza a discreción el punto de observación, la noción de campo, tal y como la habíamos definido, es más o menos inutilizable y se comprende que la de cuadro no tenga tampoco mucho sentido.

Retendremos, pues, que por razones históricas la imagen fi-

* *N. de la T.* = El autor formula aquí una aclaración sobre la palabra «cadre»; en la medida que esta palabra en francés significa tanto *cuadro* como *marco*, el autor se ve obligado a llamar al marco *encadrement*. Al no ser pertinente dicha distinción en castellano hemos suprimido la frase.

[4] *Villes imaginaires*, Cedic, París, 1977.

[5] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, A. Michel, París, 1974, t. I.: *Technique et langage* (cap. VI).

[6] Cesare Ripa, «Introduction a l'iconologie (1603)», *Critique*, números 315, 316.

[7] François Cheng, *L'Ecriture poetique chinoise*, París, Seuil, 1977.

gurativa occidental, que tiende además a imponerse en todo el planeta, ha asociado de modo duradero el campo y el cuadro. La invención de la perspectiva óptica al final de la Edad Media, la de la fotografía al alba del desarrollo industrial, y por fin los imperativos de la pantalla cinematográfica constituyen considerables presiones que volveremos a encontrar a lo largo de este acercamiento.

La imagen ha intentado realmente, por diferentes medios, escapar de esa sujeción. Además de la libertad que permitía la pintura arquitectural (paredes y techos), diferentes formas han intentado a veces concurrir con la forma dominante: así lo ovalado del retrato. Por otra parte, la homología cuadro-campo sólo puede funcionar verdaderamente si el cuadro es mimético en sus mínimos detalles, es decir si todos los elementos del campo, incluso los más ínfimos o los más lejanos, se trasladan en el cuadro. Sabemos que el dibujo en particular ha tendido a reducir el fondo del plano a un estado de esbozo, incluso a borrarlo pura y sim-

4. La interpretación del texto y de la imagen. *El alcoholismo.* Manual Escolar.

plemente. La noción de cuadro pierde entonces gran parte de su pertinencia.

El cuadro, norma interiorizada por excelencia, se ve pues, a pesar de todo, puesta en tela de juicio en la práctica cotidiana. En cuanto al rectángulo, existe alguna dificultad en decidir si será a lo ancho o a lo alto. La fotografía de paisaje vacila: basta comparar dos versiones de un mismo paisaje, una vertical y otra horizontal, para darse cuenta de que ninguna prevalece sobre la otra desde el punto de vista de la evidencia. En cambio, ciertos motivos (desfiladeros, cascadas, picos) recurren más bien a lo vertical, otros (mar, llanura) más bien a lo horizontal. Sin embargo, basta perseverar un poco para darse cuenta de que la elección rara vez es ineluctable.

La ilustración del libro es la que, contrariamente a la pintura o al grabado original, cuestiona más frecuentemente el formato rectangular horizontal. En efecto, recordemos que las ilustraciones de los libros del siglo XIX (por ejemplo los de Julio Verne, conocidos de todos), han privilegiado tanto para los paisajes como para los retratos el formato rectangular vertical. Nos podemos preguntar el porqué, puesto que en el mismo tiempo las obras documentales *(La Vuelta al Mundo)* proponían láminas a toda página en formato horizontal, obligando así al lector a modificar la orientación del libro en el transcurso de la lectura. Sin duda, esta difícil operación (las obras pesaban mucho) era considerada aceptable en el caso de un proceso de estudio e incompatible con el placer del texto de ficción: mediante esta sencilla comparación vemos que, a menudo, son elementos ajenos a la visión los que intervienen de modo decisivo.

Del mismo modo, el libro se ha permitido —siendo él mismo rectángulo, por tanto «normalizado»— en relación con sus ilustraciones toda clase de libertades, con la condición de no cuestionar el principio intocable de la fijeza del ojo del observador. Así se pueden ver escenas o paisajes inscritos en forma oval o delimitados por contornos con función ornamental: el alcance simbólico de estas desviaciones no es un gran misterio. A menudo, la imagen, idealmente conforme con las normas recordadas más arriba, se ve penetrada por el texto de la página, deformada por su propia leyenda hasta el punto que ya no recuerda sino de lejos cualquier forma geométrica (que no costaría mucho reconstituir en caso de necesidad para otra puesta en página). También le ocurre con fines simbólicos que flote en cierto modo

5. Bordes difuminados para una imagen onírica. *The Lurelei Berg*. Grabado romántico, 1827.

en la página, sin que ninguna línea recta venga a precisar sus límites.

Pero sin duda es del cómic, a nivel de su unidad más pequeña, la viñeta, sometido a las necesidades del relato a su ritmo, de donde nos viene la protesta más ofensiva del sacrosanto rectángulo que encierra todavía mayoritariamente nuestras imágenes.

CAPÍTULO II

La profundidad: encrucijada cultural e ideológica

La imagen, un simulacro.—Ceilán, siglo XVIII: un espacio diferente para una visión del mundo diferente.—India, siglo XVII: la simbólica contra la profundidad de campo.—China: la doble perspectiva.—El Occidente o la simulación de lo visible.—La perspectiva o el racionalismo en la visión.—Crisis latente del código perspectivo.—La superficie plana como espacio autónomo.—Del código perspectivo al objetivo fotográfico «normal».—«El discurso ideológico del gran angular» .—Objetivo, objetividad, realismo.

La imagen representativa —llamada algunas veces «cuadro»— tendría, pues, mayoritariamente al menos para el oeste de Europa, América del Norte y en algunas zonas sometidas a su influencia, valor de simulacro. Lo que simula es, con algunos arreglos de circunstancia, la visión que un observador inmóvil podría tener del espacio exterior a través de una ventana rectangular, o lo que no deja de tener similitud, a través del visor de un aparato fotográfico. Recordemos a este respecto que el visor que permite el «encuadre» de la foto ha sido elaborado, tras numerosos tanteos, en función de imperativos tecnológicos, desde luego, pero sobre todo para adaptarse al sistema dominante de la representación pictórica. La foto ha tomado muy naturalmente la sucesión de una moda más antigua, pero regentada por las mismas normas de reproducción aproximativa del campo visual, que ha tenido sobre su posteridad una seria influencia. Hablamos aquí

de la imagen de difusión masiva que ha sido interpelada sin cesar, pero sobre sus aspectos marginales por los innovadores de todos los horizontes. Hoy todavía, a más de 70 años de *Las señoritas de Aviñón* (Picasso, 1907), de los primeros ensayos de Kandisky y de Malevitch, todo lo que se desvía del cuadro supuestamente realista está considerado como audaz en la decoración de interiores de la pequeña y mediana burguesía o como broma en los medios populares.

Para apreciar hasta qué punto somos tributarios de toda una concepción del espacio, es mejor ir más lejos en la búsqueda de contra-ejemplos. Además, tenemos de sobra dónde escoger: la pintura prehistórica, nuestras imágenes medievales, los dominios ameridianos o extremorientales ofrecen, entre otros, una reserva inagotable.

Primer ejemplo: una pintura mural de inspiración budista (Medavela, Sri Lanka). Se trata de un fragmento insertado por las necesidades de la reproducción en los límites de una figura geométrica, de un Jakata, episodio de la vida anterior del Buda. Esta pintura, que pertenece a la época llamada de Kandy, data del siglo XVIII, época en que los artistas locales, incluso ejeciendo en el marco de un reino independiente, pueden haber sido influidos por los colonizadores portugueses o holandeses. El bodhisatva, que está labrando, se gira e interpela a su vecino que pasa cerca de ahí para encargarle un mensaje[1]. Escena en parte «realista», pues se basa en una determinada relación que los personajes mantienen en un espacio reconstituible. Sin embargo, no dejaremos de observar la ausencia de profundidad, siendo el personaje principal y sus bueyes tratados un poco al estilo que el antiguo Egipto ha hecho célebre. En cambio, un personaje más pequeño que trabaja justo entre los dos interlocutores parece estar en un segundo plano, del mismo modo que el cuerpo alargado del hijo del Bodhisatva que acaba de morir de un mordisco de serpiente. En cuanto al campo, está representado mediante vista aérea, como un rectángulo, y manifiestamente sin preocupación por sus proporciones exactas, cuando los árboles y los personajes están en vertical, sin efectos de modelado en la representación de las hojas. En cuanto a las flores de loto de la parte superior, su función es puramente simbólica y decorativa. Este fragmento (al igual que el conjunto de la pintura mural en cuestión) es des-

[1] Se trata del Uraga Jakata.

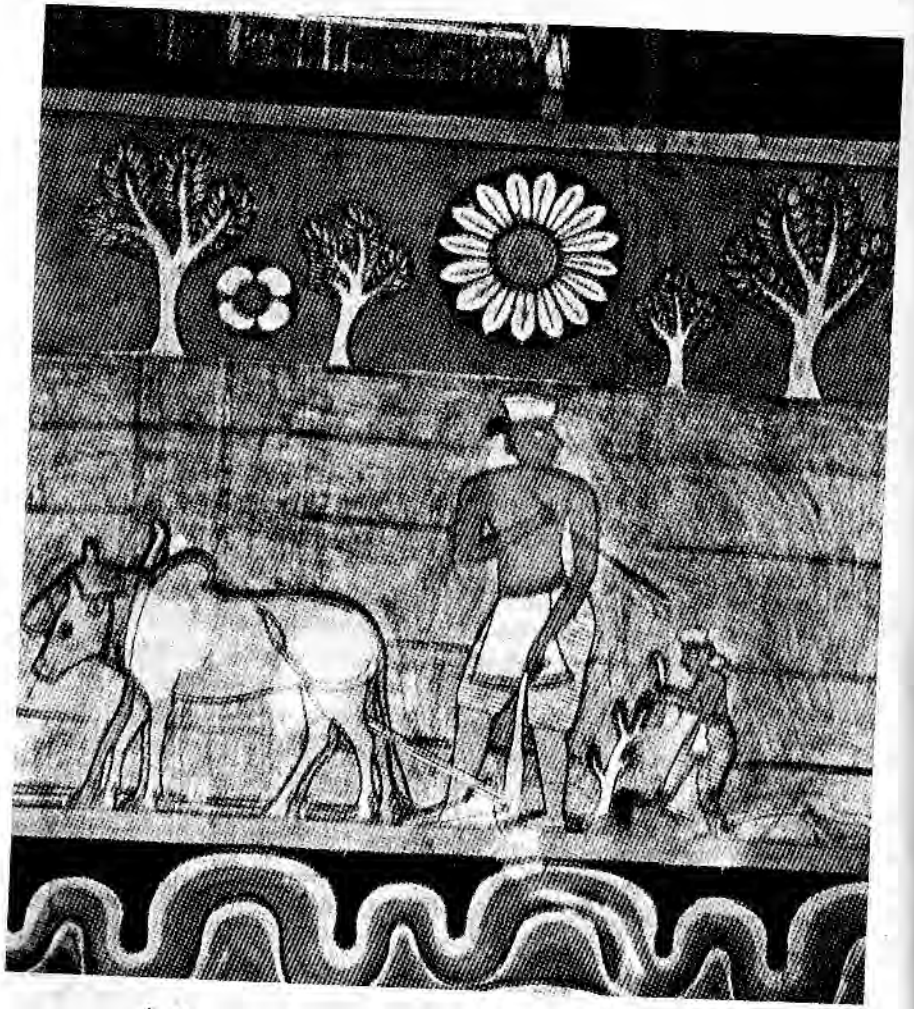
de nuestro punto de vista, perfectamente heterogéneo, y para un occidental generalmente dado a erigir en norma su propio sistema, traduce una visión «ingenua», incluso «primitiva», aunque se le reconozcan cualidades estéticas.

Segundo ejemplo: una miniatura india de la época mogol, pintada por Fateh Chand hacia 1620. Relata la visita del emperador Jahangir a Ajmer en 1613. El emperador sentado bajo un baldaquín está rodeado de cortesanos, mientras que en primer plano se distribuyen alimentos a un grupo sentado en círculo. La escuela mongol, que brilló con intenso resplandor bajo el reino de los tres emperadores Akbar (1556-1605), Jahangir (1605-1627), Sah Jahan (1627-1658), mezcla, en ese periodo en que la influencia islámica es preponderante, elementos indios y elementos persas. Esta vez se trata no ya de un fresco sino de una miniatura rectangular (31 × 19,5 cm.). Aísla pues, a nuestra manera de ver, una porción de espacio donde se organiza una escena a la cual podríamos asistir y que podemos, de todos modos, describir. A pesar de la evidente profundidad de campo (pero esto es una construcción de nuestro espíritu, no una visión inmediata), el espectador occidental no puede dejar de verse sorprendido por la preocupación dominante de organizar el espacio plano de la imagen, en lugar de simular el espacio en tres dimensiones de la escena de referencia. Conseguimos, desde luego, situar a los personajes los unos respecto a los otros merced al fenómeno de enmascaramiento (el que está en parte enmascarado se encuentra necesariamente detrás del que enmascara en relación con el espectador) pero a la inversa de nuestras convenciones, observamos que son los personajes más lejanos (siempre en relación con el hipotético espectador que la moderna tradición occidental postula para la coherencia de cualquier imagen figurativa) los que tienen mayor estatura, mientras que los más cercanos son de pequeña dimensión. Aquí, la convención da prioridad a la importancia social y no a la proximidad de un observador que entiende que su visión determina el orden del mundo. Pierre Francastel ya había observado esto en la pintura occidental antes del Renacimiento[2].

Encontraremos otros ejemplos sin dificultad, particularmente en la pintura china que presenta la ventaja de haber sido ob-

[2] P. Francastel, «Naissance d'un espace», *Études de sociologie de l'art*, París, Denoël Gonthier, 1970.

jeto de una verdadera doctrina —así como la pintura occidental, y como ella, en estrecha relación con todo el transfondo ideológico. El pintor no ignora la perspectiva; al contrario, en la pintura de paisaje, es excelente traduciendo el infinito de las lejanías. Sencillamente, construye el espacio según principios diferentes a los del pintor occidental.



6. *Uraga Jakata,* pintura mural, Kandy, Ceilán, siglo XVIII.

> Se trata, en efecto, de una doble perspectiva. Se supone que el pintor, en general, se mantiene en una altura, gozando así de una visión global del paisaje (para mostrar la distancia entre las cosas, flotando en un espacio atmosférico, utiliza contrastes de volúmen, forma y tonalidad); pero al mismo tiempo, parece moverse a través del cuadro, adoptando el ritmo de un espacio dinámico y contemplando las cosas de lejos, de cerca y desde diferentes lados (así, las montañas se ven a menudo a la vez desde cierta altura y de frente; las lejanas pueden parecer más grandes que las del primer plano. Al igual, el muro principal y el muro lateral así como el interior y el exterior de ciertas habitaciones son mostrados al mismo tiempo)[3].

De estos ejemplos retendremos el aislamiento relativo de la concepción occidental de un espacio en profundidad, que traduce la racionalidad de la visión y la fijeza del punto de vista. Nos abstendremos de llegar a la conclusión de una inspiración común de todos los sistemas de representación no occidentales: entre la pintura mural cingalesa del siglo XVIII, la miniatura de la escuela mogol en el siglo XVII y la pintura china clásica, las diferencias son considerables. A lo máximo, tienen en común el hecho de cuestionar la doxa occidental de la figuración. Por lo demás, es en gran parte bajo la influencia de la estampa japonesa como ha sido conducida la revolución pictural que nos lleva del final del Impresionismo a los inicios del Cubismo y de la Abstracción. Revolución, repitámoslo, que apenas ha alterado el dominio de la imagen de masas, mucho más profundamente marcada por la fotografía, muy preocupada por su «objetividad».

La configuración occidental de la profundidad tiene bases históricas conocidas que nos limitaremos a recordar sucintamente. Para una mayoría de temas, sin embargo, no hay duda que traduce los mecanismos de la visión. Ahora bien, como lo recuerda Claude Cossette: «La percepción visual es un problema complejo y no tiene ninguna relación con lo que pasa en el interior de una cámara: no existe imagen en el fondo de nuestro cerebro[4].

Nos remitiremos, para recordar el funcionamiento de la per-

[3] F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois,* París, Seuil, 1979, página 64.

[4] *Communication de masse et consommation de masse,* bajo la dirección de Claude Cossette, Quebec, Ed Boreal Express- Sillery, pág. 129.

7. *Visita del emperador Jahangir a Ajmar.* Miniatura de la escuela mogol, 1620.

cepción visual, a los manuales de psicología o a algunas obras sencillas (véase bibliografía).

Las primeras representaciones de la profundidad son atribuidas generalmente a Giotto, hacia finales del siglo XIII. En sus frescos (por ejemplo) *Vida de San Francisco,* en la basílica de Asís), llegó más lejos que Cimabue en el rechazo de formas picturales bizantinas en honor a la época. El problema planteado por la figuración de las arquitecturas aceleró el movimiento; en la primera mitad del siglo XV (Van Eyck, Fray Angélico), numerosas obras atestiguan la preocupación por traducir científicamente la profundidad. Pero es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV *(Batalla de San Romano,* Paolo Uccello, hacia 1456) cuando los artistas del Renacimiento, inspirados por el espíritu racionalista y la medida pitagórica, hicieron de la perspectiva su tema de estudio. El primer estudio sistemático *(De Divina Proportione,* de Luca Pacioli) data de 1509. El movimiento estaba lanzado. Para todo lo demás, remitimos a los estudios decisivos de Pierre Francastel[5].

La perspectiva lineal, que ordena *grosso modo* el dispositivo de profundidad «realista», se ha impuesto en Europa occidental al mismo tiempo que el espíritu racionalista y científico, y en el momento en que el capitalismo sucedía al feudalismo. Por consiguiente, no procede extrañarse al comprobar que ésta traduce, no la perfección que se le atribuye en las sociedades que la han visto nacer (perfección que, además, no puede existir en este terreno), sino sencillamente las preocupaciones dominantes de esas mismas sociedades, obsesionadas por el orden y la racionalidad.

Recordemos rápidamente los principios de esta perspectiva, código dominante de la figuración contemporánea, aunque cada vez más ausente de la enseñanza en razón del poco interés que presenta un punto de vista estrictamente artístico. La presentación de un objeto en perspectiva es la intersección con la superficie plana que constituye la imagen, rectas que relacionan el punto de vista con todos los puntos del objeto. Este punto de vista, que supone un único ojo y por añadidura la fijeza de la mirada, es perfectamente teórico.

La línea de la mirada, teóricamente horizontal, reposa sobre un plano horizontal cuya intersección con el plano de proyec-

[5] P. Francastel, *La figure et le lieu,* París, Gallimard.

ción, teóricamente vertical, determina la línea de la mirada con la línea de horizonte.

La representación de rectas paralelas en el plano del cuadro —en particular las verticales— no plantea ningún problema; en cambio las rectas paralelas entre sí, sin serlo en el cuadro, convergen hacia un punto de fuga específico de cada haz.

Si se lleva esta construcción compleja según las reglas, no deja ningún lugar a la fantasía. Sin embargo, muchos dibujantes que han interiorizado perfectamente el sistema, consiguen prescindir de él, bien sea por intuición, bien por costumbre. En cuanto al resultado, de todos modos, el esquema de construcción debe poder aplicarse en sus grandes líneas, si no cualquier observador, incluso ignorante de las reglas, detectará «torpezas» (así las «torpezas» de Cezanne denunciadas tan a menudo por los críticos de la época). De manera que podemos decir que el código perspectivo sigue rigiendo nuestra ideología de la representación, aun cuando sus reglas son ignoradas por la gran mayoría. El triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar como tal, y dar la ilusión de que él mismo está determinado por imperativos «naturales».

Volvamos a nuestros ejemplos orientales: la aplicación del sistema de la perspectiva sólo conseguiría hacerles perder toda

8. *Batalla de San Romano*, Paolo Uccello, hacia 1456. National Gallery, Londres

su fuerza de expresión, y comprendemos que los artistas hayan recurrido a otros sistemas —ellos también a menudo codificados y a menudo intolerantes— que reflejan una organización social diferente y una filosofía diferente.

Con referencia a las producciones artísticas que constituyen un mercado autónomo, distinto del mercado de las imágenes de masas, el sistema perspectivo occidental está en crisis desde hace un siglo aproximadamente. Por otra parte, la imaginería popular nunca la ha integrado realmente, persistiendo en ignorar la profundidad incluso en pleno triunfo de la representación clásica. El modelo dominante se ve, pues, amenazado en su seguridad y sólo debe su supervivencia al relanzamiento operado por la fotografía, luego el cine, según vías inéditas. De ese modo, dos tendencias se manifiestan simultáneamente, y hacen de la profundidad una verdadera encrucijada: o bien tratar la imagen como una superficie plana que tuviera sus propias reglas de composición, pero independientes del referente; o bien restituir la ilusión de una tercera dimensión que intente hacer olvidar la imagen como tal. En el primer caso se privilegia la organización autónoma del significante, luego la imagen como realidad autónoma; en el segundo, se privilegia el referente, luego lo real, o al menos lo que se supone ser. La profundidad nos vuelve a introducir en el corazón de la discusión sobre las imágenes, que todas las religiones han debido resolver a su manera mediante la prohibición (judaísmo), el compromiso (islamismo), la profusión (catolicismo).

La fotografía no ha modificado los datos (antecedentes) del problema. Siendo libre la elección de una distancia focal para el objetivo, poco a poco nos hemos fijado sobre la que daba resultados más o menos idénticos a las imágenes conseguidas por la aplicación de la perspectiva lineal. Así nació el objetivo reputado «normal» (actualmente el 50 mm para el formato 24 × 36). La moda de los objetivos intercambiables, el perfeccionamiento de la técnica fotográfica, han conducido poco a poco a reestructurar el espacio de la imagen, levantando una nueva discusión que tiene como encrucijada una vez más la de la profundidad.

La fotografía de reportaje —la que por excelencia deja ver algo— privilegia actualmente (estamos en 1981; nadie sabría decir cuánto tiempo va a durar el fenómeno) los objetivos de corto focal (28 mm, 24 mm, 20 mm) llamados «grandes angulares».

Se anteponen razones prácticas: la imagen de los sujetos al

infinito es clara, sin tener que regular mucho y minuciosamente; el campo es más amplio, lo que hace el encuadre más rápido y permite esperar el laboratorio para reencuadrar sin precipitación. De hecho, como se ha observado[6], este discurso de la funcionalidad enmascara «el discurso ideológico del gran angular», «el espacio de la escena adquiere mecánicamente una profundidad y una perspectiva dramática» (A. Bergala).

Si la fotografía en gran angular juega con todas las posibilidades de la profundidad y especialmente del contraste tan apreciado por los periodistas (un personaje en primer plano se hace más patético o más digno de compasión, o más aterrador al ser confrontado a todo un contexto legible en segundo plano), modifica, sin embargo, el punto de vista requerido por la perspectiva lineal. El espectador del cuadro se queda en el exterior, contempla o juzga un espacio encuadrado, el de la representación. La fotografía en gran angular, que introduce sutiles distorsiones (ha sido objeto de numerosas descripciones técnicas)[7], empuja al espectador hacia adelante, lo introduce en los límites del espacio de la imagen, negada más que nunca en su estatuto primordial de superficie plana de dos dimensiones. El efecto realidad está en su cenit, y mientras que el ojo del espectador está situado en un espacio reducido en el que todos los puntos están a igual distancia, todo se pone en juego para hacerle creer que se acomoda según la distancia de los diferentes objetos representados. Comprendemos así que la revolución pictural, que pese a la diversidad de preocupaciones de sus iniciadores, tendía a restablecer la primacía del espacio sobre el lienzo (cfr., la célebre frase de Maurice Denis: «Recordar que un cuadro —antes de ser un caballo de batalla, una mujer, o alguna otra anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden»)[8], no haya tenido mucho peso frente al gran discurso de la «objetividad» de la fotografía.

Observemos que no se trata de una fatalidad técnica, conformándose la fotografía con seguir su tendencia natural, pues otras

[6] Alain Bergala, «La photo de reportage: information ou imaginaire?», en *Le photo-journalisme-Photo-Jeunesse-documents*, 3 rue Recamier, 75007 París.

[7] Véase en particular *L'appareil photographique*, Ed. Time-Life págs. 112 a 121.

[8] M. Denis, *Nouvelles Theories. Sur l'art moderne et sur l'art sacré. 1910-1921*, París, L. Rouart y J. Watelin, 1922.

vías permiten, por el contrario, tratar ciertos temas mediante un color plano. Además del teleobjetivo (longitud focal más allá de 200 mm, siempre para el 24 × 36) que elimina el relieve por la exigüidad de su campo y por la imagen borrosa delante y detrás de la distancia de puesta a punto, todos los procedimientos de «arte gráfico» (calificados a menudo de falsificaciones, de modo peyorativo) permiten explorar de manera original las vías picturales contemporáneas.

De momento, no olvidemos que la profundidad es uno de los componentes de la estética realista que se ha manifestado en el transcurso de la historia bajo formas muy variadas.

CAPÍTULO III

¿La imagen figurativa puede tolerar el vacío?

La fotografía, mimética de lo real a un grado máximo, ha sido considerada durante mucho tiempo como la imagen auténtica por excelencia.—El «efecto-grabado» y el realismo.—Grados de fidelidad.—Unidades gráficas específicas y unidades gráficas miméticas.—Lo descriptivo y lo prescriptivo.—La definición de la imagen.—Vacío y lleno en la pintura china.—La pintura europea y el horror al vacío.—El realismo tiende a ocupar la superficie plana.—El retorno del vacío: cartel y cómic.

Miremos un instante este grabado sobre madera, sacado del *Tour du monde* de 1869, que ilustra un viaje a Ceilán del señor Grandidier. Representa una estatua de Buda en el recinto del árbol sagrado en anuradhapura, antigua capital de Ceylán; el dibujo es de Alexandre de Bar, y ha sido ejecutado, según una costumbre frecuente en la época para la ilustración de los relatos del viaje, a partir de una fotografía. Recordemos que la fotografía por razones técnicas, a lo largo del siglo XIX, sólo ha podido ser utilizada por la prensa ilustrada mediante el grabado, generalmente sobre madera[1].

La fotografía, según la voluntad del fundador del *Tour du monde,* Edouard Charton, es garantía de autenticidad: «Por último, la fotografía que se propaga por todas las regiones del mundo es un espejo cuyo testimonio material no podría ser sospechoso y debería ser preferido incluso a los dibujos de gran mérito.» Sin discutir esta convicción, explicable en 1860, preguntémonos sobre la interpretación que de esta fotografía se ha hecho: existen varias maneras de transponerla respetando a la vez su testimonio y, en ese mismo *Tour du monde,* reconocemos a veces desde la primera ojeada si tal grabado, del que se garantiza su inspiración de una «fotografía», es de Gustave Doré, de Edouard Riou, o de cualquier otro dibujante de la época.

Sin embargo, además de su modelo fotográfico, al que no se puede eludir tan fácilmente, el artista está sometido a varios imperativos: en primer lugar a los del soporte (hay un estilo *«Tour du monde»,* a decir verdad bastante cercano al de los grandes «almacenes», sus contemporáneos); en segundo lugar, a los de la técnica, ya que el dibujo será posteriormente trasladado sobre madera por un grabador, según la técnica denominada de madera de «testa», que permite una gran fineza del trazo, pero provoca lo que hoy llamaríamos un «efecto grabado» que explica, además, por sí solo la moda actual de los libros de aquella época.

Así pues el dibujante ha intentado hacer la imagen mimética en sus más mínimos detalles. No sólo debemos localizar la estructura general del espacio de referencia (Buda en un primer plano, barandilla en un segundo, árbol en un tercero), sino que debemos identificar la textura del muro, leer la expresión del rostro de la estatua, asegurarnos de que la forma de las ramas del árbol sagrado han sido realmente respetadas. Esto es tanto más delicado cuanto que la ausencia casi total de líneas perpendiculares o incluso oblicuas en relación con el plano de la imagen hace difícil apreciar la profundidad. No hay líneas de fuga evidentes; ni comparación posible entre el tamaño de los objetos en los diferentes planos, puesto que, en ausencia de personajes, no tiene contraste preciso; sólo queda el enmascaramiento para significar la posición respectiva de los elementos en relación con el observador. Queda, pues, la fidelidad hacia el detalle que se va aminorando en los planos de fondo.

Un examen más atento revela, sin embargo, que el mimetismo no es absoluto. No es difícil imaginar una cuadriculación tal que cada cuadrado sea en sí mismo ilegible. El follaje, por ejemplo, no es follaje más que por su configuración general y su situación en relación con el tronco; de cerca, aparece como una acumulación de rasgos irregulares de los cuales ninguno se parece a

[1] Véase Beamont Newhall, *L'historie de la photographie. Musee d'Art Moderne. New York,* editado en francés por Belier-Prisma (cap. 13).

una hoja, o incluso a una rama: «el efecto grabado» es identificable además a ese nivel (no escapa nunca a la amplificación) como lo es la firma del artista[2].

Así, en una imagen, incluso provista de una buena definición[3], hay un tope bajo el cual deja de funcionar en relación con lo real, y en todo caso por mimetismo; el relevo está asegurado por un conjunto de convenciones gráficas que revelan en última instancia las verdaderas características de la imagen, a poco que se deje de juzgarla en relación con lo real[4]. Es inútil decir que la fotografía, sea cual sea su granulado, no escapa a este efecto; establece otras convenciones, otros imperativos técnicos, y sobre todo, permite llevar el mimetismo bastante lejos para que el ojo, que no ha sido educado para pedir más, se declare satisfecho.

Al hacer de la cuadriculación evocada más arriba una verdadera plantilla de lectura, se puede así cifrar la defínción de una imagen, sin pretender por ello entrar en la medida científica. Sin que haya ahí una frontera infranqueable (veremos al contrario que existe una ósmosis incesante), de ese modo, podemos localizar dos tipos de unidades gráficas: unas determinadas por el sistema gráfico, otras por la estructura perceptiva. Otros ejemplos van a conducirnos a profundizar esta noción de «densidad» de la imagen y poder apreciar sus consecuencias.

Esta estampa china, titulada «La labranza del arrozal» y firmada por Hang-Chang I, remonta al periodo anterior a 1949, cuando el grabado sobre madera, tirado en malas condiciones sobre papel de periódico, constituía uno de los escasos medios de propaganda ante de los campesinos a menudo analfabetos. Se trataba de mostrar, con fines revolucionarios, la miseria del pueblo chino y su duro trabajo. La técnica es sólo aparentemente la misma que en el grabado precedente: la lámina de madera no está preparada con tanto cuidado (además, aquí se trata de madera de «hilo», en el sentido de la fibra, menos adecuada a la fineza del trazo que la madera de «testa», perpendicular al sentido de la fi-

[2] Matisse se burla de «aquellos pintores que habían aprendido a hacer el follaje dibujando 33, 33, 33...». *Henri Matisse, roman,* Louis Aragon, París, Gallimard, 1973.

[3] El término es empleado aquí con referencia a la televisión, donde las líneas juegan por razones técnicas de transmisión un papel análogo al de nuestra plantilla hipotética.

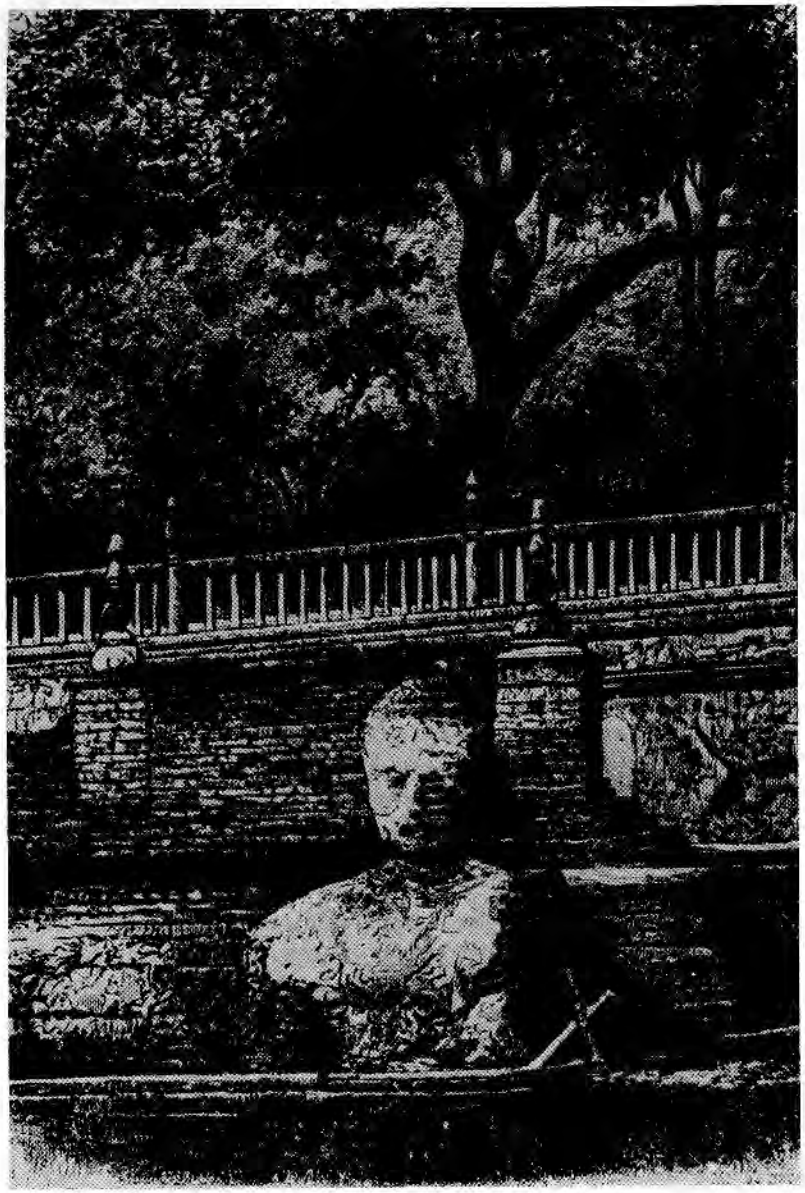
[4] El fenómeno es válido para la «gran pintura» tal y como lo señala R. Berger a propósito del Greco.

bra), las herramientas son más elementales, los artistas no tienen la destreza extraordinaria de los grabadores del siglo XIX. Quizás esto no baste para explicar la diferencia de los estilos. La primera imagen sólo tenía un interés documental (al menos en su objetivo inmediato); ésta es prescriptiva. Volveremos a encontrar más adelante esta distinción fundamental en cuanto a las imágenes de propaganda y de publicidad. Otra distinción que no hay que olvidar es que la imagen de Ceilán, aunque de tema oriental, es de factura occidental mientras que la imagen china se integra en otra tradición cuya riqueza y diversidad se conocen.

Con todo, al aplicar nuestra plantilla (por poco que los dos grabados fuesen reducidos al mismo formato), el grabado chino aparece de más débil defínción que el grabado europeo (esta somera oposición no pretende demostrar la aplicación de alguna regla, no es más que una constatación). No sólo son ilegibles grandes superficies (en negro, todavía más en blanco, algunas veces con rayas o sembradas de manchas irregulares), sino que toda una parte de la superficie no ha sido tratada, como si el agua del arrozal no tuviese existencia material, cuando ha sido por sí misma un tema para los pintores. Las formas han sido esbozadas con la ayuda de un material gráfico sencillo (negros planos, algunos plumeados) que permiten esquematizar los contornos. Claro está, se puede ir más alla, y el dibujo de prensa y el cómic contemporáneos no se incomodan por ello.

En cada uno de los casos, una idea preconcebida de representación (las dos imágenes son bien representativas de una realidad testificada o reconstituida) al servicio de finalidades diferentes, conduce a resultados variados. Esa distinción superficie/profundidad propuesta en el capítulo anterior: el grabado europeo, repleto de detalles, está realmente aplastado; el grabado chino, avaro en detalles, propone con el tamaño diferente de los tres campesinos una escala de profundidad, que no debe casi nada a la perspectiva lineal (ésta, además, íntimamente asociada a una mutación arquitectural, aparece sobre todo adaptada a los paisajes urbanos). Repitamos que no se trata de decidir si tal factura es europea y tal otra china, o más aún si una es descriptiva y la otra prescriptiva, sino sencillamente de conseguir los medios objetivos para una valoración.

Ese horror al vacío por un lado, su presencia desenfadada por otra, nos conducen, sin embargo, a operar un acercamiento que demuestre al menos que la oposición «vacío y lleno» puede tener



9. Estatua de Buda en Anuradhapura, Ceilán, A. de Bar. *Le Tour du monde*, 1869.

una significación profunda y sutil. Así, citaremos de nuevo —el número de citas está en la medida de la riqueza de la obra— el libro de François Cheng ya evocado en el capítulo precedente, cuyo título es precisamente *Vide et plein*[5].

El elemento central de la pintura china, nos dice François Cheng, es el «trazo del pincel», «guión entre el hombre y lo sobrenatural». Así se constituye una red coherente, basada en el trazo, que «encarna el proceso por el cual el hombre al dibujar reencuentra los gestos de la Creación». «Esta red sólo puede funcionar mediante un factor siempre implícito: el Vacío (...). Sin él, el trazo, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus virtualidades (...). El (el Vacio) es signo entre los signos, asegurando al sistema pictural su eficacia y su unidad» (pág. 43). Estamos aquí frente a una teoría pictural constituida, explícita, e íntimamente relacionada con toda la cosmogonía, puesto que la pintura no es más que un microcosmo del universo. De la teoría a la regla, en China como en cualquier otro lugar, sólo hay un paso: una regla tradicional, que por suerte nada tiene de frígida, prescribe al pintor: «En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío.»

La pintura occidental no ha formulado reglas tan explícitas en este terreno, pero ha rechazado de manera constante el vacío de modo casi obsesivo. Ha sido necesario el Impresionismo para que se aceptara que la superficie pintada presentara soluciones de continuidad. Todavía era necesario justificarlas más o menos por efectos físicos; así el vacío puede traducir, por ejemplo, un reflejo luminoso, teniendo el soporte bruto los mismos atributos significantes que el trazo dejado por la pluma, el pincel o la gubia. Es además la estampa la que ha asumido esa tímida audacia, pues la naturaleza misma del lienzo exige una preparación, de ahí que necesite un tratamiento del vacío mediante una uniformización del color. La estampa china aquí reproducida se encuentra precisamente en este caso; el vacío no es ahí más que un compromiso, puesto que representa supuestamente el espejo inmóvil del arrozal. A menudo, también la pintura clásica china ha jugado con el agua y la bruma para introducir el vacío sin abolir la ficción de la representación.

En Occidente, se percibe el vacío como un fallo, como algo inacabado. No hace tanto tiempo, cuando un niño había dibujado

[5] Véase pág. 33, nota 3.

10. *La labranza en el arrozal.* Hang Chang I (Estampas Chinas revolucionarias, Ed. Cercle d'Art).

11. Viñeta de cómic: «El trenecito», Jean Michel. *Pilote, núm. 3* (agosto, 1974).

un paisaje, se le incitaba a no dejar ningún trozo de papel visible y, aunque los colores fuesen o no realistas, debía llenar su página. El dibujo o la estampa han escapado evidentemente a ese imperativo, pero no sin remordimientos. Por eso, el dibujo ha utilizado, en detrimento a veces del ritmo y de la pureza de la línea, plumeados, a veces trazos desordenados o característicos de un estilo, sencillamente para colmar un vacío. En cuanto al grabado sobre madera, se ha saludado como un progreso decisivo a finales del siglo XVIII la innovación inglesa del grabado de madera de «hilo», que trataba el tema con amplios planos negros, cuyas virtudes se iban a descubrir hacia finales del siglo XIX..., bajo la influencia de la estampa japonesa.

12. Buda predicando. Imagen tomada de *Budismo en imágenes,* Sri Lanka.

13. *El campesino trabaja de noche.* Ma-Ta. (Estampas chinas revolucionarias, Ed. Cercle d'Art).

Todavía hoy, en el terreno de la representación —recordemos que el arte «no-figurativo» esta provisionalmente fuera de nuestro propósito— tan sólo el cómic[6] (que no es sólo imagen sino también relato) y el cartel (propaganda y publicidad, terreno de lo prescriptivo) juegan con el vacío (manejan el vacío) con soltura o, en todo caso (pero volveremos sobre este matiz) juegan ampliamente con los colores planos. Lo descriptivo, masivamente, tiene horror del vacío, y no cree en el realismo más que por saturación de la superficie, como si sólo creyera en eso por la ilusión de la profundidad.

Sin embargo, no hay que creer que lo recíproco sea cierto y que cualquier imagen «saturada» sea necesariamente realista. La ilustración 11 acabará convenciéndonos de ello si es preciso, anticipando un poco sobre el capítulo dedicado a lo fantástico, donde se observará que funciona a menudo como un más allá del realismo.

[6] Pierre Fresnault-Deruelle, en su tesis de estado leída en 1980, ha desarrollado ampliamente este tema.

CAPÍTULO IV

Juegos de luces

Espacio y luces.—Fuentes físicas y fuentes místicas de la luz.—Medianoche en pleno día.—Las reglas de un género.—La paradoja de las imágenes nocturnas.—Hacer aceptar las convenciones.—La mirada, un asunto de cultura.—La fotografía en estudio, o la puesta en escena para la puesta en imagen.—Hacer trampa con lo real.

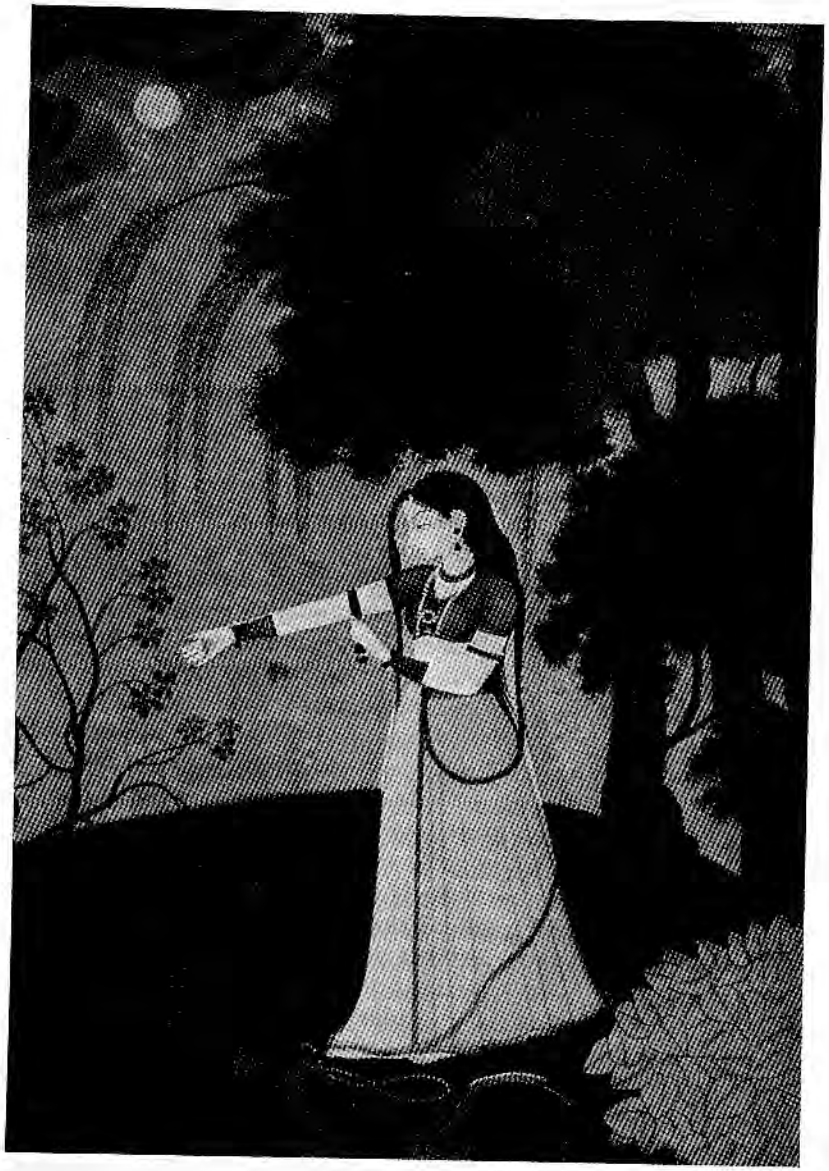
La ilustración núm., 12 está sacada de un folleto titulado «El budismo en imágenes». Es una especie de catecismo destinado a ser ampliamente difundido; muestra algunas etapas de la vida de Buda y algunos puntos esenciales de la doctrina.

Estas imágenes —esto no es visible en la reproducción— están coloreadas con tonos vivos, sin mucha preocupación realista. El árbol situado detrás del Buda es malva, las hojas del árbol situado arriba a la derecha son rojas, etc. De un modo general, nos encontramos ante un código del color como el que el cómic occidental ha elaborado por su cuenta (y que Pierre Fresnault-Deruelle ha estudiado extensamente en su tesis ya citada). Éste no es el punto que nos interesa. Notemos únicamente que el «realismo» se acomoda muy bien con las convenciones arbitrarias.

Otra de esas convenciones nos retendrá aquí durante el espacio de un capítulo: no se ha hecho ninguna mención al reparto de las sombras ni de la luz. El Buda no tiene sombras, ni los árboles, ni los personajes secundarios. No hay ninguna indicación sobre la hora del día ni sobre el origen de la luz, salvo que el

cielo es azul y que el sol debe consecuentemente estar brillando por alguna parte. Existe una única fuente de luz, pero ésta no lleva sombra: el aura que rodea la cabeza del Sabio, procedimiento usual de la iconografía cristiana (que sin duda ha ofrecido el modelo). Por no tener una referencia cualquiera, salvo imprevisto, el lector no puede más que imaginarse el fenómeno. Esto no es tan fácil: ¿cómo imaginar lo que sería en la experiencia aquello cuya única experiencia se obtiene mediante la imagen? Interesante problema que volveremos a encontrar en relación con lo fantástico, que invierte los términos de lo que nos ocupa: se trata entonces de sugerir por la imagen lo que, a pesar de testimonios inciertos, nunca ha sido examinado en directo, y no de representar lo que ha sido observado con un mínimo de garantías. Aceptemos que el carácter místico de la imagen —pero para los religiosos que imparten la enseñanza, ¿no es quizás de algún modo dada como real?— autoriza todas las incertidumbres y que un personaje que participa de lo divino puede perfectamente emitir luz en un paisaje donde ninguna otra fuente visible sea localizable. Al menos, podemos poner en duda el carácter realista de la imagen, observando la naturaleza ambigua de lo «representado» que no define sus relaciones con el referente. Los pintores del Renacimiento, que tenían a su disposición un sistema riguroso y científico, donde la perspectiva daba cuenta de la profundidad y el modelado de la luz, no por eso dejaron de seguir representando personajes divinos, de los que no es injurioso decir que, sin duda alguna, no los habían visto nunca.

La segunda imagen propuesta, esta miniatura india de la Escuela de Pahari, de Kangra, de mediados del siglo XVIII, tiene por título «Una heroína frustada». Esta imagen no es mística y manifiesta una preocupación artística de grado diferente al de la precedente. Cinceladura delicada de las formas, finura de los colores del paisaje, y viva claridad dirigida sobre la heroína: si el fondo del plano puede ser considerado como crepuscular o nocturno, el personaje —si juzgamos por los colores vivos de la ropa (por desgracia difíciles de apreciar en una reproducción en blanco)— está fuertemente iluminado. Pero no es así: la joven dama que por rabia se despoja de sus joyas ha acudido a una cita amorosa a la que su amante se ha negado a ir (de ahí la «frustación»). Ahora bien, las citas nocturnas y furtivas no tienen lugar bajo una luz viva, y el siglo XVIII no disponía de tales fuentes luminosas.



14. *Una heroína frustrada.* Miniatura india, siglo XVIII.

Pero, ¿cómo saber si esta escena ocurre de noche? Las hojas oscuras no son un indicio suficiente, ya que se contradicen con la silueta iluminada. El signo decisivo es la luna que se distingue claramente entre las nubes y se destaca sobre un cielo cubierto de estrellas. Así, el artista no duda en representar simultáneamente su fuente de luz y sugerir una iluminación sin relación con ella. El hecho de que se trate de una luna llena no constituye una coartada: sobre otras miniaturas de la misma escuela, con las mismas condiciones de iluminación, la luna no es más que un minúsculo creciente. Debemos añadir, anticipando sobre un tema del que hablaremos más adelante, que nos encontramos aquí ante una pintura de género: la Escuela de Pahari se ha especializado en heroínas solas o que llegan con adelanto al lugar de la cita. Las que esperan de noche son las Suklabhisarika, y las que esperan de día las Krishnabhisarika. En ambos casos el marco está regido por estrictas convenciones que no se preocupan por los imperativos de la representación.

¿Sería acaso el único proyecto realista que condujera a representar el reparto motivado de la sombras y las luces? He aquí una estampa china de Ma-Ta cuyo objetivo no puede ser más realista, y que se titula, lo cual evita cualquier confusión: «El campesino trabaja de noche». ¿Qué habría cambiado si trabajara de día? Bastaría con eliminar el creciente de la luna y las dos estrellas aproximadamente figuradas que se encuentran arriba de la imagen. En este caso también, las convenciones del género prevalecen sobre la adopción de los imperativos de la representación.

Las dos escenas precedentes, que ocurren de noche, plantean además un interesante problema de figuración: cómo representar la noche cuando, por definición, no se ve nada. La propia fotografía no puede más que falsificar utilizando algunas fuentes de luz enmascaradas o burlándose a fondo de la convención como en los ejemplos precedentes. El cine de los tiempos heroicos que no tenía los instrumentos sofisticados que han permitido introducir un nuevo tipo de convención, rodaba sencillamente con una iluminación idéntica de día y de noche, luego cambiaba al azul las escenas de noche. Bastaba con un subtítulo del tipo «La noche siguiente» para que el espectador más convencido de la vocación realista del cine se declara satisfecho. Las películas de alta sensibilidad, los objetivos especiales permiten hoy rodar con fuentes luminosas de baja intensidad: todo el mundo conoce el famoso ejemplo de *Barry Lyndon,* de Stanley Kubrick. Pero,

15. La señorita Madeleine Dolley en *Le petit café,* de Tristan Bernard *(Comoedia illustré,* primero de noviembre de 1911).

16. La señorita Napierkowska, de la Opera Cómica. *Comoedia Illustré,* primero de noviembre de 1911.

¿cómo fotografiar una mujer joven en su cita nocturna en el bosque o a un campesino trabajando de noche en pleno campo? Incluso los espías, en sus peligrosas aventuras en noches muy oscuras están rodeados por misteriosas fuentes de luz para mayor deleite del espectador. El realismo existe cuando una convención consigue hacerse olvidar. Hay más de una afinidad entre el tratamiento deliberado de la superficie y la tranquila reivindicación de la convención, por una parte; la puesta en evidencia de la profundidad y el arte de disimular las convenciones, por otra.

Sabemos con qué cuidado la pintura occidental, entre los siglos XVI y finales del XIX aproximadamente, ha tratado el bodegón. Volvamos a leer a Leonardo da Vinci: «Ninguna materia puede ser inteligible sin luz y sombra/ Sombra y luz proceden

de la luz» [1]. La manzana o la compotera, la caza o el cántaro sólo eran pretextos para sabios juegos de luz. Lo importante no era más identificarlos —lo que permite el signo más esquemático— que apreciar sus detalles en su materialidad casi sensual que sólo existía por la virtud de una iluminación y el acabado de los colores. Todavía hoy, cuando la publicidad quiere hacernos literalmente «salivar», recurre a los ilustres modelos de bodegón cuyas virtudes quedan ambiguas, por cierto: los bodegones publicitarios nos dan a veces ganas de probar un queso tan meloso o unas tostadas tan crujientes, ¿es porque restituyen las condiciones de la percepción directa, o porque los bodegones publicitarios nos dan a veces ganas de probarlos? ¿Quién, de la naturaleza o de la cultura, está hablando?

El retrato, tratado aparentemente del mismo modo, pero con otras finalidades, se esforzaba también en poner en evidencia las fuentes de luz, aunque tuviera que hacer trampa sutilmente para expresar mejor el estado interior, dato misterioso, asunto de convención, por definición. Convención además trasladada a la percepción directa: la interpretación de las miradas de animales —la mirada vidriosa del perro que expresaría la fidelidad— dice mucho sobre nuestra capacidad de fabular.

Con la aparición de la fotografía, el retrato ha sido esencialmente realizado en estudio. Ahí se puede realizar a gusto, de antemano y con minucia, la iluminación que dará el modelo definitivo del retrato. Pero con este importante matiz: retoques posteriores siempre son posibles y frecuentemente practicados.

La señora que se mira al espejo con gesto teatral es la señorita Madeleine Dolley, actriz del Palais-Royal, presentando un vestido firmado por Paquin, vestido que llevaba en *Le Petit Café,* obra en 3 actos de Tristan Bernard. La foto, firmada ostensiblemente por Henri Manuel, ha aparecido en *Comoedia illustré* del primero de noviembre de 1911. El decorado, en «trompe-l'oeil» —apenas—, es un lienzo pintado para siempre y provisto de sombras y luces. La actriz, en cambio, iluminada por la izquierda, presenta un rostro disimétrico dentro del respeto de las convenciones estéticas del momento, puesto que está inundado por una ligera sombra en su mitad izquierda. Según toda lógica, el pecho está iluminado, mientras que la parte que va de la axila izquierda a la cadera queda en penumbra. Por fin, los pliegues del vestido

[1] Leonardo de Vinci, *Carnets,* París, Bibliotheque mondiale, 1953.

están puestos en evidencia mediante unas colgaduras, que respeta tanto el dominio general de la luz como toda una tradición pictural anterior a la fotografía. Es de notar que la parte no expuesta a la fuente principal de luz queda, en cambio, sometida a una luz difusa.

Esta verosimilitud cartesiana, este prejuicio en moldear mediante la luz un retrato que, recordémoslo, es más el de un vestido que el de una dama, es, en última instancia, el resultado de un género que, encontrándose en el extremo opuesto de la miniatura india, no deja de recurrir a convenciones tan arbitrarias (¿por qué iluminar más bien por la izquierda que por la derecha cuando el gesto y la pose son ostensiblemente teatrales?). En ambos casos al menos (y es lo único que tienen en común), el personaje está disociado del decorado, autonomía aceptable en el marco de las costumbres bien enraizadas de toda una sociedad que no distingue sus imágenes de otras prácticas.

En el mismo número de *Comoedia illustré,* la señorita Napierkowska de la Ópera Cómica presenta un modelo de las célebres pieles Revillo hermanos. Decorado: un parque con un estanque, en un «flou» vaporoso debido quizás a la lejanía, quizás a la bruma, intercambiable en todo caso como el decorado nocturno de las Suklabhisarika. Personaje iluminado por la izquierda, dominante masiva en las fotos de moda de la época, con, además, algunas fuentes anejas, para que el sombrero no coma el ovalado perfecto del rostro. Sistema cerrado, convencional, como el de Buda, de las jóvenes indias en cita nocturna, de los campesinos chinos mostrando la dureza del antiguo régimen, pero además provisto de un indicio de validez mediante una recreación simulada de las condiciones físicas de la percepción directa, de los que los sistemas orientales, ni cartesianos, ni físicos, tienen necesidad alguna.

La imagen occidental: un sistema cerrado, convencional que simula el mundo.

CAPÍTULO V

Recapitulativo: la imagen, espacio autónomo

Códigos perspectivos, códigos de semejanza, códigos de modelado rigen el paso del espacio percibido al espacio representado.—La imagen tiene su propia organización.—El realismo supone la observación de códigos y descansa en último análisis sobre la noción de verosimilitud.—Se tolera más la renovación de los temas que la violación de los códigos.—No se exige de todas las técnicas el mismo grado de fidelidad a las convenciones.

En los cuatro capítulos anteriores, hemos intentado situar la doble relación que mantiene la imagen con el espacio.

El espacio percibido, en tanto que objeto de representación, ha sido llamado «campo». Pertenece a la esfera del referente, de lo real o más bien de lo que de él sabemos. Se caracteriza como mínimo por tres elementos que la imagen puede restituirle más o menos mediante el recurso a engaños. Cuando aceptamos ver en una fotografía en color o en un cuadro una reproducción exacta de la realidad, sabemos al mismo tiempo que la imagen no es la realidad, luego que sólo puede funcionar sobre sustitutos (de momento, la ilusión perfecta es del terreno de la ciencia-ficción). Los tres elementos que nos parecen mínimos son: la profundidad, que restituye los códigos perspectivos (capítulo II); la compacidad (no hay «blancos» en la naturaleza) que conduce a profundizar a su máximo de definición los códigos de semejanza, o de mimetismo; el trabajo de la luz, del que da cuenta el reparto

de valores mediante lo que llamaríamos los códigos de modelado. Claro está que ninguna de estas tres series de códigos es indispensable para que haya imagen: una imagen puede escapar a la perspectiva, traducir por el vacío grandes porciones de espacio y suponer una luz indiferenciada sin que por eso pueda ser cuestionada en tanto que imagen. El estudio de los diccionarios pone en evidencia, como lo ha demostrado Robert Estivals[1], que la imagen ha sido hasta una época muy tardía como un reflejo de lo divino y no de lo visible. Fuera de la esfera occidental moderna, a cuyo lugar real atribuimos una importancia desproporcionada, común a todas las civilizaciones —el de creerse en el centro del mundo—, lo visible ha sido incluso considerado con relativo desprecio. El arte del siglo XX ha renovado por completo, desde hace tiempo, su relación con lo visible, inspirándose, según los autores o según las corrientes, de la pintura china, de la estampa japonesa, del arte negro o de composiciones de la prehistoria.

El espacio de la imagen, exclusivamente de dos dimensiones (hemos excluido la escultura y el caso límite de la arquitectura-imagen) ha sido llamado «cuadro». Pertenece a la esfera del significante, luego del lenguaje. Tiene su propia organización y, en el caso de la imagen representativa, se esfuerza por conciliar dos espacios de naturaleza diferente, regidos por exigencias diferentes. Como hay que pasar de uno a otro, utilizando convenciones, queda la elección de las convenciones que pueden ser motivadas o puramente arbitrarias. La figuración occidental (entre otras cosas: el paradigma occidental/oriental no agota la diversidad de los sistemas figurativos), que ha manejado el signo, ha preservado ante todo la autonomía del sistema recurriendo a lo arbitrario puesto en evidencia. E incluso se podría decir que ya no hay «campo», sino tan sólo un «cuadro».

La observación más o menos estricta de las tres series de códigos evocados regula en parte el grado de realismo. En parte sólo se puede traducir con una gran precisión aparente, y dar la ilusión de realidad con temas puramente imaginarios. Las escenas mitológicas, las «representaciones» del infierno o del paraíso nunca han podido ser ejecutadas según un modelo, o sobre la base de testimonios creíbles. Su propio realismo es el que refuerza su alcance fantástico.

[1] R. Estivals, «Étude linguistique du mot image.», *Shéma et Schématisation* núm., 2, septiembre 1967.

El realismo tiene, pues, como otra exigencia la verosimilitud del sujeto. En ese caso, no basta con que las particularidades físicas del espacio de referencia sean reproducidas por el sesgo de las convenciones enmascaradas o justificadas por todo un discurso marginal, generalmente científico (vía, además, peligrosa para el propio realismo, ya que el realismo académico ha sido a menudo cuestionado por un examen más cuidadoso de las teorías más avanzadas: cfr. el Impresionismo, luego el Post-Impresionismo, al menos el de Seurat y de Signac). El tema representado debe, además, poder ser aceptado sin esfuerzo por el espectador llamado medio. Se recordará quizás, ya hace mucho tiempo de esto, la discusión en torno al retrato de Stalin ejecutado por Picasso y reproducido en el semanario *Les Lettres Françaises,* dirigido por Aragon. Stalin acababa precisamente de morir, y numerosos lectores, que evidentemente nunca habían visto el modelo, pretendían que el retrato traicionaba ya no tanto el aspecto físico del personaje sino la idea que de él se hacían [2]. El caso es sorprendente porque remite a un personaje histórico universalmente conocido, pero está lejos de ser el único. Esto complica las cosas: el supuesto parecido entre un retrato o un paisaje y su modelo rara vez está determinado comparando la imagen a la experiencia directa —que sólo existe excepcionalmente— sino la imagen a otras imágenes reputadas exactas. Casi medio siglo antes, Picasso provocaba un escándalo bastante parecido, a pesar de las apariencias, a éste con *Las señoritas de Avignon:* simplemente conocido, pero está lejos de ser el único. Esto complica tema que no era tan nuevo en la pintura. Todas las mutaciones históricas lo demuestran: la imagen es la que rige la imagen, no la percepción introducida en nuestro sistema mediante el golpe de fuerza de la burguesía en pleno ascenso y apasionada por los éxitos científicos que fundamentaban su triunfo.

A la inversa, en el interior de ciertas técnicas que gozaban de una especie de privilegio histórico, se perdonará la audacia de la ejecución al que respete la verosimilitud, el carácter «medio» del tema. Las estampas chinas revolucionarias (véanse los ejemplos citados) pueden conceder mayor importancia a lo arbitrario del signo, están legitimadas por el realismo del sujeto, al menos en el marco del realismo socialista, vicisitud histórica rica en enseñanza. La mala calidad del soporte, las condiciones clandesti-

[2] *Les Lettres Françaises,* 26 de marzo de 1953.

nas de la ejecución, la pertenencia al pueblo de los artistas y, soterradamente, la tradición del grabado sobre madera, la larga historia de la imaginería popular china permiten aceptar, incluso valorar, lo que no se aceptaría de la pintura, género noble por excelencia. Pues he aquí lo que todavía modera singularmente las pretensiones del realismo: las exigencias de fidelidades varían con la técnica y el género. Hoy todavía, tal cómic llamado realista, convertido en cuadro a nivel de viñeta [3] dará una obra «chillona y de mal gusto». Todo depende del estatus social de la imagen considerada y de su nivel de legitimación[4].

Así, por poco que se examine con atención las relaciones de la imagen con lo real, cualquiera que sea el lado por el que se examine el problema, resulta que la imagen remite ante todo a sí misma. Esto no quiere decir que nada tenga que ver con lo real —diremos lo contrario al tratar de cercar mejor la noción de realidad— sino, al menos, que mantiene relaciones ambiguas con lo real percibido que la teoría dominante ha situado, de modo abrumador, en el centro de las preocupaciones, con el éxito que se le conoce.

Verosimilitud del tema, figuración del espacio: según la distancia que mantiene con estas nociones, como con las del tiempo —objeto de los desarrollos que vienen a continuación—, la imagen penetra diferentemente en el universo del sentido.

[3] Tras un trabajo de recomposición complejo que ha sido subestimado ha menudo (cfr. el caso de Roy Lichstenstein, en los años 1960).

[4] Noción tomada de Pierre Bourdieu, *La Distinction,* Ed. de Minuit, 1979.

Tiempo

CAPÍTULO VI

La viñeta del cómic: cuadro, escena, plano

La imagen fija tiene la fama de detener el tiempo.— La instantánea no detiene el movimiento sino que lo recompone según otras leyes.— El cómic hace intervenir los códigos narrativos.— Elementos gráficos que significan no el contenido, sino el lugar de la viñeta en el relato.— La imagen como escena del teatro.— La expresión del movimiento por la fragmentación del espacio.— La imagen como plano.— Valor dinámico del fuera de campo.— Imagen introdeterminada e imagen extrodeterminada.

Que la imagen remita al espacio —el suyo y/o el que representa— se admite en general sin discusión, aunque la complejidad de la relación sólo aparezca tras un cuidadoso examen.

Otra cosa ocurre con las relaciones imagen-tiempo, excepto, claro está, cuando se trata de imágenes en secuencias (fotonovela, cómic), con mayor razón si son animadas (cine). La imagen fija parece ser, podríamos decir que por definición, negación del tiempo. Lo fija, transformando el instante en eternidad. La fotografía, sobre todo desde que puede suspender el movimiento —detiene al saltador en la cima de su trayectoria, o al nadador, entre el trampolín y la superficie del agua, cuando se zambulle—, se beneficia de una fama que el vulgo resume mediante el término «instantánea».

Estos dos ejemplos, como todos aquellos que podríamos sacar de la fotografía deportiva, ponen en evidencia una función

muy diferente de la fotografía: no detiene el movimiento sino que lo recompone; no nos recuerda nuestra experiencia, sino que la complementa. Lo que nos enseña no lo hemos visto (sin lo cual las experiencias de Muybridge y de Marey hubiesen sido inútiles); con toda objetividad, esto ni siquiera ha existido puesto que el cuerpo, que se nos presenta inmovilizado de ese modo,

17. Una aventura de Corto Maltese. *Ethiopiques*, de Hugo Pratt.

reta sencillamente las leyes de la gravedad en el mismo momento en que más se preocupa por dominarlas. Lo que vemos —y el testimonio de nuestros sentidos se pone en duda raras veces— es muy sencillamente una aberración en el sentido casi original de la palabra (movimiento aparente observado en las estrellas y que resulta del movimiento anual de la tierra, dice Littré). Fuera de la fotografía científica, que resulta de condiciones concretas de experimentación y, además, sólo se interpreta en la continuidad de una serie, la fotografía de movimiento es, por consiguiente, lo que nos conduce con mayor seguridad, incluso a costa de una aparente paradoja, a ver en la imagen otra cosa más que una simple representación del tiempo abolido.

Descuidando momentáneamente la fotografía y, sobre todo, la instantánea que favorece las confusiones, intentemos comprender cómo las viñetas de cómic —una imagen fija provista de un «antes» y un «después» por el juego de la disposición secuencial— organiza su espacio en función del tiempo del relato. Las conclusiones a las que llegaremos no serán, evidentemente, trasladables tal cual a la imagen fija, sino que, partiendo del tiempo artificial del relato y no del tiempo analógico al movimiento, nos permitirán al menos atacar por el otro lado mediante la noción más operativa de tiempo reconstruido.

Estos dos *strips* (historia cotidiana en tiras), de cuatro viñetas cada uno, están sacadas de *Peanuts,* célebre cómic de Schulz dibujado en 1950. Pese a algunas variantes, la estructura del relato está ampliamente dominada por la repetición de cuatro viñetas de formato idéntico (dispuestas en tira en el periódico, en cuadrado en ciertos albúmenes). Cada viñeta puede ser considerada como un pequeño cuadro, sobre todo cuando no tiene bocadillo (tres de cuatro de los *strips* tomados como ejemplo).

Nota sobre *Peanuts*. Charles Schulz se opone a cualquier reproducción de viñetas anteriores a 1977. Podemos remitirnos a *Mira la vida en rosa* (páginas 18 y 34), Ediciones HRW, Ltée, Montréal. Sin embargo el ejercicio puede ser retomado con la mayoría de los «strips» de la serie (por ejemplo Dargaud: Coll. 16/22; Gallimard: *Snoopy Festival,* libros en formato de bolsillo; Hachette: Coll. bande jaune). *[N. de la T:* En España, la versión más recomendable de *Peanuts* sigue siendo la de Ediciones 62, de Barcelona. La excelente traducción catalana de Antoni Figrau i Rodríguez consigue transmitir todos los matices coloquiales del *slang* americano original. Véase, para el periodo anterior a 1977: *Es Diumenge, Charlie Brown* (1968), con un prólogo de Umberto Eco; *Com vulguis, Charlie Brown* (1968); *No et pots queixar, Charlie Brown* (1969);

Si recortamos las viñetas para entregarlas desordenadas a pequeños grupos de diferente composición (sobre todo por la edad), dándoles como consigna la de reconstruir la historia en su continuidad, descubrimos que la reconstitución no plantea problema, incluso en el caso de niños muy pequeños. Se puede complicar el ejercicio suprimiendo el contenido del bocadillo, la firma (que designa con demasiada insistencia la última viñeta): el resultado permanece correcto en una gran mayoría de casos. Sin entrar en el detalle de la conducción de este ejercicio —se puede retener que la continuidad narrativa obedece a códigos profundamente enraizados, y que cada viñeta propone sin ambigüedad elementos materiales (del orden del significante visual) que permiten situarla cronológicamente en relación con las demás. Observando grupos en plena indagación (más o menos según la edad, el grado de familiaridad con el cómic y muchos otros factores), uno se puede dar cuenta de que proceden por ensayos sucesivos, luego por eliminación: ciertas propuestas, con toda evidencia, son inaceptables sin que por eso la explicación verbal solicitada sea muy clara. El sistema se encuentra profundamente interiorizado y puede prescindir perfectamente de verbalización para poder funcionar. Sin embargo, un niño de unos 6 años (última sección de preescolar) explica la reconstitución que ha operado con las palabras siguientes: «Entonces ahí está cansado, entonces pone así sobre su caseta y después mira y dice: mira hay un hombre de nieve aquí al lado de él y gruñe y después al final duerme y después sueña.» La fluctuación en la interpretación de cada viñeta procede de un mal conocimiento de las convenciones gráficas utilizadas por Schulz (la sonrisa interpretada como un gruñido) y, en cuanto a la última viñeta, del hecho de que el bocadillo sea blanco, lo que denota esta vez un buen conocimiento (o una buena intuición (de las convenciones del cómic). A pesar de los errores de contenido, observamos que la forma narrativa (el orden de las viñetas) está perfectamente reconstruida. Esto significa que los elementos gráficos que varían (y son poco numerosos) tienen más fuerza para situar las viñetas en el tiempo

Snoopy, el gos unidimensional (1969); Doctor Linus (1970); *L'has feta bona, Charlie Brown!* (1971); *Ets únic, Charlie Brown!* (1971); *No perdis el cap, Charlie Brown!* (1971); *No pots guanyar, Charlie Brown!* (1973); *Sempre endavant, Charlie Brown!* (1974); *No ens fallis, Charlie Brown!* (1975).]

las unas en relación con las otras que para expresar un contenido desprovisto de ambigüedad.

En el caso particular del hombre de nieve, todas las viñetas presentan la misma estructura simple: un perro sobre una caseta frente a un hombre de nieve. El fuera de campo no existe ni como reserva para resurgimiento eventual (un personaje o un objeto que vendrían a modificar las relaciones iniciales), ni como desenlace (el personaje móvil saliendo del campo), sino que la clausura procede del relato en sí (alguien que sólo dispusiera de la primera viñeta podría muy bien inventar una continuación que haría intervenir el fuera de campo, de lo que podemos darnos cuenta por una variante del ejercicio). El cuadro funciona como una escena de teatro a la italiana pero sin bastidores. El lector familiarizado con el sistema comprende inmediatamente (de ahí la dificultad que encuentran los iniciados al cómic) que la imagen sólo puede contar sobre sí misma y que cambia desde el interior.

La secuencia de la escudilla presenta más o menos las mismas características, al menos para las tres últimas viñetas. La primera, en cambio, en la que Snoopy con la escudilla entre los dientes se dirige hacia la derecha del cuadro, crea una espera ligada a la aparición posible de un nuevo elemento. Este nuevo elemento aparece en la imagen siguiente: es Charlie Brown a los pies del cual Snoopy deposita su escudilla. Al ser la decoración de las viñetas particularmente sobria, el cambio de lugar es apenas perceptible, y las dos viñetas se funden en una sola que privilegia el acontecimiento (luego el tiempo) sobre el lugar. En el cine, tendríamos por ejemplo una panorámica de acompañamiento del perro hasta su encuentro con Charlie Brown. En estricta lógica, se podría concebir otra posibilidad: Charlie Brown sólo en la primera viñeta y la entrada de Snoopy en la segunda, lo que mantendría artificialmente una unidad de lugar. Solución más o menos inconcebible como lo demuestra la manipulación que consiste en fabricar una nueva viñeta con Charlie Brown, siendo Snoopy sencillamente borrado[1], y suprimir la primera viñeta. Pocos grupos consiguen entonces reconstituir la historia: no es tanto la lógica la que ha sufrido, ni siquiera la cronología, como la dinámi-

[1] Para imágenes tan segmentadas, todas las conmutaciones son posibles —basta con hacer una fotocopia, blanquear los elementos gráficos a suprimir, y hacer después una nueva fotocopia.

ca del relato que se acomoda muy bien con el desplazamiento de Snoopy de la izquierda hacia la derecha, sentido de la lectura de las viñetas. El modelo es muy diferente del de la secuencia precedente (del hombre de nieve), puesto que ya no se puede recurrir a la metáfora del teatro a la italiana, ni siquiera a los bastidores (hipótesis invalidada por la segunda manipulación). La metáfora cinematográfica (la de la panorámica) nos permite, sin embargo, subrayar cierta continuidad entre las dos viñetas, continuidad que sólo se realiza en el movimiento.

Es necesario, no obstante, que pasemos a otro tipo de cómic para ver aparecer una práctica, radicalmente opuesta, de expresión del movimiento mediante la fragmentación del espacio.

El nuevo ejemplo es una página de *Ethiopiques,* un episodio de aventuras de Corto Maltese, por Hugo Pratt. La reconstitución de la página a partir de viñetas recortadas se ve facilitada por su amplitud desigual, tomando así el ejercicio las apariencias de un rompecabezas. Sin embargo, siendo las cuatro viñetas centrales del mismo tamaño, el relato y los indicios visuales son los que realmente organizan y los que va a permitir llevar el ejercicio a su término.

Como es de esperar, los resultados son mucho más inciertos que con *Peanuts*. Impracticable con niños pequeños, el ejercicio sale bien al 50 por ciento aproximadamente, más raramente al 80 por ciento con grupos de adolescentes y adultos, siendo que la diferencia procede, entre otras razones sin interés aquí, de una frecuentación más o menos asidua del cómic de acción y, sin duda, del cine.

La página se divide en dos partes iguales. En la primera mitad (cuatro viñetas), el héroe se encuentra frente a un adversario al que pone fuera de combate con una llave clásica que le rompe las vértebras. En la segunda mitad (cuatro viñetas igualmente), mientras que acecha nuevos enemigos al lado del cadáver de su adversario anterior, alguien le dispara y huye.

Al extremo opuesto de las viñetas de *Peanuts,* las viñetas de esta página de Corto Maltese se distinguen primero por una extremada fragmentación del espacio. Es imposible aquí, incluso a costa de cualquier manipulación, imaginar el relato en el cuadro de una escena a la italiana, con espectador inmóvil en la tercera fila del patio de butacas. La movilidad es de rigor; se cambia no sólo de lugar, sino de ángulo de toma de vista (lo que nos remite definitivamente al modelo cinematográfico, aunque no haya, en

sentido estricto, «toma de vistas»), y también de escala (en cine, se diría, «de plano»).

En este tipo de relato, cada viñeta ya no es gran cosa por sí sola, sólo se puede esperar de ella que cambie desde el interior, que disponga de una energía autónoma suficiente a su dinámica. En las cuatro primeras viñetas, el decorado está neutralizado al máximo, pero cada imagen debe renovar, en relación con la anterior, su espacio, con todo, abstracto. La viñeta aislada da un sentimiento de desequilibrio que sólo puede ser resuelto por un elemento nuevo que no es del orden de los hechos, sino del orden de la retórica. Así, entre la segunda y la tercera, en el plano estrictamente lógico y cronológico, la relación es muy fuerte, puesto que hay continuidad entre el principio de la toma de vista y su resultado, pero para hacer resaltar estos hechos, hay que pasar a otro ángulo de visión: de modo que la fuente de energía es exterior, y diremos que la imagen es «extrodeterminada». Desde un punto de vista estrictamente visual, este efecto es reforzado por la composición de conjunto de las cuatro viñetas consideradas, composición que juega con la dinámica de las líneas oblicuas, hasta el punto de que si tomamos cuatro imágenes por una sola, volvemos a encontrar un equilibrio de conjunto.

En las cuatro últimas viñetas, la acción está más parcelada. La quinta viñeta, por ejemplo, propone —por el juego de la profundidad, efecto retórico interno— los elementos de un cuadro capaz de evolucionar por sí mismo: como principio de la secuencia, el rostro del héroe que acecha a sus enemigos, en el plano de fondo, ahí donde no los espera, esos mismos enemigos que aparecen. Decorado, profundidad, relaciones en el espacio: lo que va a pasar es fácil de prever y podría ocurrir guardando aproximadamente el mismo cuadro. Por supuesto, esto sería contrario a la retórica de la acción; y, para poner en obra la etapa siguiente, se nos muestra al tirador en plano más cercano, dejando el blanco en fuera de campo (pero ese fuera de campo es puramente ficticio puesto que sabemos que es apuntado por el fuego). La misma observación es válida para la viñeta siguiente donde vemos sólo el blanco y el impacto de la bala sobre la roca (lo cual pone de relieve el hecho esencial: Corto Maltese no ha sido alcanzado). El espacio de la viñeta inicial se ha fragmentado, por consiguiente, por puras razones de eficacia. Además del carácter entrecortado de la acción, la coherencia de lectura se ve incluso perturbada: cuando el tirador dispara hacia la izquierda del cua-

dro, la bala entra por la izquierda del cuadro siguiente, según una trayectoria inversa. Desde el punto de vista lógico, no hay error, pero la organización del sentido de la lectura está perturbada, lo cual sería inconcebible en el universo apacible de *Peanuts*.

Resumamos. En el caso del cómic, cada viñeta atestigua un momento del relato. Para situar ese momento en una sucesión, el lector, además del orden de las viñetas, dispone de indicios visuales. En un caso extremo —el de *Peanuts*— estos indicios remiten a hechos, interpretados a la luz de la experiencia, lógica o cronológicamente, e incluidos en los datos de partida. Este modelo, siendo conveniente para los relatos apacibles y/o humorísticos, considera la imagen como un mundo cerrado, bastándose a sí mismo, no esperando ninguna aportación del fuera del campo —que ya ni siquiera existe, puesto que se convierte en el espacio fuera de la fábula—, enmascarando toda retórica tras la organización de los hechos. Hemos dicho que esta imagen era «introdeterminada», lo que significa que no espera reactivación exterior.

En el otro extremo —el caso de Corto Maltese— los hechos se suceden por irrupciones sucesivas que una sola imagen no puede asumir sin aportación exterior. La organización lógica y cronológica, generalmente respetada, se refuerza con una retórica que toma un valor casi autónomo. Este modelo, dominante en los relatos de acción, hace de la imagen un campo perpetuamente abierto sobre el fuera de campo, fuente inagotable de renovación. Esta imagen es por excelencia «extradeterminada»: sólo existe por una continua reactivación exterior, bien sea potencial o realizada.

Es raro encontrar estos dos modelos con toda su pureza, y cualquier relato los mezcla más o menos. Tanto el uno como el otro convienen a gente que tiene concepciones diferentes del tiempo. El primero es más bien contemplativo, previsible, lento: se adecua a la fábula de inspiración más o menos filosófica, se refiere a una concepción del tiempo adaptada a las civilizaciones rurales, a las experiencias místicas, a las meditaciones morales, a la sencillez sonriente. El segundo es más bien desigual, acelerado, en perpetua ruptura: se adecua a la acción, a las peleas, a los relatos jadeantes, se adapta más a la concepción moderna occidental del tiempo, flujo precipitado donde la espera corresponde al aburrimiento.

Esta clasificación de la imagen en dos espacios-tiempo profundamente disemejantes en su naturaleza es por lo tanto aplicable a la imagen fija que sólo debe contar sobre sí misma, y no dispone ni de un «antes» ni de un «después».

N. B. El paralelismo esbozado aquí no pretende para nada tratar del problema complejo del relato en imágenes que tiende a negar la imagen en tanto que objeto aislado. El paso por el cómic para analizar la imagen fija sólo puede concebirse en el caso de la narración clásica.

CAPÍTULO VII

La organización del espacio, elemento narrativo

Fuera de campo y fuera de tiempo.—Síntesis y «cajón de sastre», una manera de durar.—El cuadro del género: «un teatro de bulevar que se ha esforzado en ser literatura».—Un relato en una imagen.—Las propiedades narrativas de la acumulación.—La síntesis dramatizada, más juicio que comprobación.—Coherencia del espacio y coherencia del discurso.—Un estereotipo: la «sesión escandalosa» en la Cámara.—Afinidades entre el perspectivismo y la anécdota.

Dedicada por naturaleza al instante, la imagen fija aislada, en cuanto tenga como función dar cuenta de la actualidad, intentará por diversos medios liberarse de ese hándicap. Esperando que la fotografía, mediante la instantánea y la profusión, libere la imagen de los imperativos del tiempo (capítulo siguiente), el dibujo anecdótico (pero se podría decir otro tanto de muros casi enteros de pintura, como la pintura de batalla) ha intentado muy naturalmente vencer su imperfección. Debía, pues, abolir lo que en ella remite a lo fugaz y a lo efímero, y sugerir, multiplicando los indicios, un «antes» y un «después» al breve instante que supuestamente inmoviliza. Al igual que la imagen en el interior del cuadro sólo toma sentido en relación con el fuera de campo, no cobra sentido más que en relación con un «fuera de tiempo» que debe ser significado sin estar presente.

Tal proyecto, rara vez formulado de modo directo, supone el recurso a numerosas convenciones. Que se rechacen esas convenciones y todo el edificio se derrumba: es lo que ha ocurrido con toda una imaginería del siglo XIX, que, hoy día, nos parece traducir el colmo del artificio.

Para durar, la imagen acumula, evidentemente, elementos tomados a otras facetas del acontecimiento: es síntesis cuando, por añadidura, no es más que «un cajón de sastre». Limitada por esta otra convención que exige que el espacio sea coherente en relación al campo reconstruido de la percepción visual, sólo puede desarrollar su propia lógica temporal: sólo puede ser, frente a la distinción operada en el capítulo anterior, «introdeterminada», o dicho de otro modo, utilizar sus propios recursos internos, eventualmente sugerir diversos elementos en fuera de campo, pero en ninguno de los casos contravenir a las reglas fijadas por el uso, es decir variar el punto de vista, la escala, o recurrir a elementos exteriores. La imagen es realmente, en este caso, esa escena de teatro a la italiana que sólo ofrece su propio devenir como otro recurso.

Durante todo un periodo de la historia de la pintura occidental, se ha llamado «cuadro de género» a cualquier obra con tema puramente anecdótico, que proponía, como se decía muy justamente, una «escena». Baudelaire, como crítico de arte, tuvo que dar cuenta de aquellos cuadros de género que, por lo demás, no le gustaban mucho. Hablando de un cuadro de uno de esos pintores hoy día prácticamente olvidado, escribía: «Estamos en un teatro de bulevar que se ha esforzado en ser literatura; se acaba de subir el telón, todos los actores miran al público» *(Salomón de Caus —a bicêtre,* por Lecurieux, Salon de 1845). Muchas veces, por lo que sigue, tendremos que recordar esta fórmula.

He aquí, a título de ejemplo, un dibujo de actualidad, aparecido en el «Supplément illustré» en *Le Petit Journal,* con fecha del 19 de diciembre de 1891. Subtitulado: Las masacres en China (Incendios), relata una revuelta en China y completa una imagen de formato equivalente aparecida en primera página y subtitulada: Las masacres en China (Torturas). Un texto corto, igualmente publicado en la última página, se limita a algunas variaciones sobre el tema del «peligro amarillo» (pero la expresión todavía no estaba de moda), sin aportar informaciones concretas (lugares y fechas de exacciones, por ejemplo). De modo que se abandona a las dos imágenes la información y el comentario a la vez.

Aunque basada sobre hechos reales, se trata de una imagen que está compuesta: no existe ningún personaje en la medida en

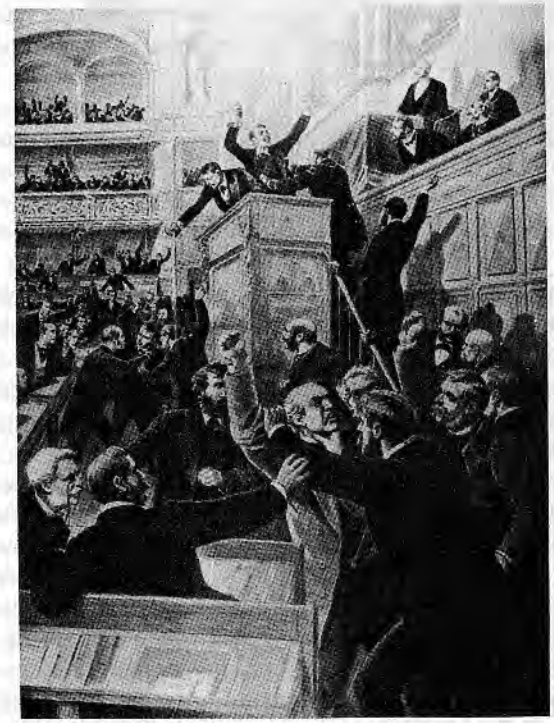
18. Masacres en China. *Petit Journal*,19 de diciembre de 1891.

que nadie está representado en particular, la escena figurada nunca ha tenido lugar en su singularidad. Además no nos dice: esto es cierto (lo que clama la foto), sino: esto es verosímil. Inmovilizados en pleno movimiento, los personajes parecen posar para el público. Se puede apreciar lo que han hecho ya (antes), se puede sin excesivo esfuerzo adivinar lo que van a hacer (después). Este singular momento que se nos propone es, en consecuencia, toda una secuencia. La religiosa del primer plano ha sido ejecutada (sin duda con los niños a los que intentaba proteger), a la religiosa de la parte inferior-izquierda de la imagen le van a cortar la cabeza. El misionero atado al poste, a la derecha, ha padecido ya las peores violencias, el que avanza lentamente, en el fondo del plano, rodeado por dos hombres armados, va a ser torturado con toda probabilidad.

El misionero torturado, la religiosa ejecutada, el grupo formado por la otra religiosa que, sin duda, está rezando por última vez y su verdugo con el sable desenvainado, construyen una curva aproximativa, en la que se inscribe la escena más traumática: un torturado atado al suelo mientras que un verdugo con rasgos

feroces le arranca la lengua con pinzas. Un chino paralizado en una actitud teatral, con una cabeza en la punta de su pica de bambú, mira la escena con interés. En el fragmento que queda, el trío ya señalado, con el misionero que avanza hacia el lugar de los torturados, rodeado por dos guardianes, de los que uno lleva el cadáver de un niño desnudo, se funde ya con la confusión del fondo del plano.

De esta enumeración captamos lo que caracteriza esta imagen: la saturación. Excepto una zona neutra alrededor de la cual están dispuestos los elementos más traumáticos, el espacio de la imagen está ocupado por completo. No es una escena lo que se nos propone, sino varias, como si el campo limitado de la imagen se convirtiera en el lugar de una acumulación ejemplar. Pensamos en ese cuadro de Bruegel el Antiguo en el que en un espacio aparentemente homogéneo, el pintor ha ilustrado cien re-



19. En Austria escena escandalosa en el Reichsrath de Viena. *Petit Journal,* 12 de diciembre de 1897.

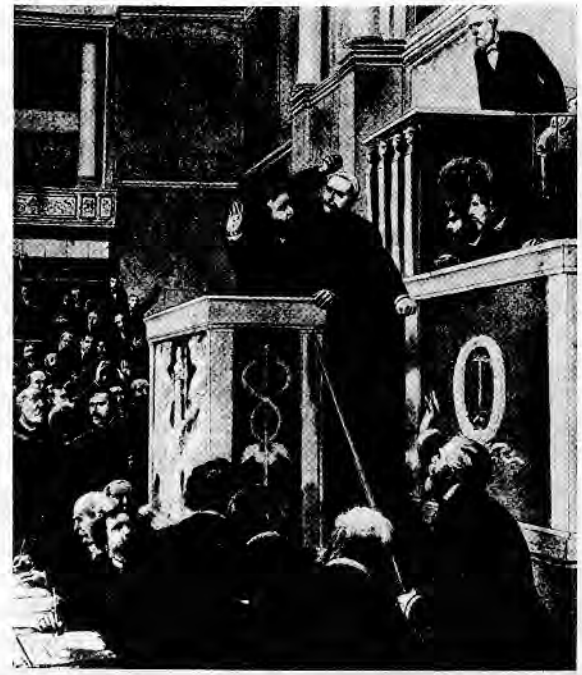
franes *(Los refranes flamencos)*. Guardando las proporciones, el dibujante ha organizado en el espacio limitado del que disponía todos los signos convencionales de la barbarie de los chinos y de la abnegación de los religiosos occidentales. Se trata en realidad de una de esas escenas de pesadilla en la que el durmiente, mediante el juego de las operaciones oníricas, condensa (cfr. *La interpretación de los sueños* de Freud) múltiples elementos que se descubren dispersados cuando podemos acceder al contenido latente. Suponiendo que un fotógrafo se pudiera encontrar en el corazón de un acontecimiento tan dramático, fragmentaría el espacio en temas que remitirían cada uno a la violencia del conjunto. El negativo atestiguaría (cfr. capítulo siguiente) un análisis del espacio; el dibujo anecdótico, al contrario, representa una síntesis dramatizada.

Por lo tanto, no se trata tanto de dar testimonio de un acontecimiento como de juzgar; no se muestra algo, sino que se encarna un sistema conceptual anterior en elementos visuales. El texto de acompañamiento lo dice claramente: se trata de preparar los espíritus para «una nueva expedición lejana», y, teniendo en cuenta la gravedad de los hechos, «no tendremos que echar en falta nuestro dinero». Por no disponer de documentos «tomados en el instante mismo del hecho» —ésta será la función de la fotografía— se hace hincapié en la puesta en escena. De una religiosa asesinada, la foto nos dice que ha sido asesinada; el dibujo debe suplir su falta de fiabilidad acumulando los detalles: mano izquierda abandonada, pero también crispada sobre el rosario, mano derecha sujetando con firmeza una cruz sobre el pecho, cadáveres de niños puestos sobre su cuerpo.

El espacio de la imagen toma su coherencia de la coherencia del discurso y no de la organización «natural» del campo, lo que le permite asumir el tiempo de la imagen.

Siguiendo con el «Supplément illustré» del *Petit Journal,* esta vez con fecha del 12 de diciembre de 1897, encontramos este dibujo en color en la última página, con el título: «En Austria, Sesión escandalosa en el Reichrath de Viena.» En el mismo periódico, con fecha del 6 de febrero de 1898, una imagen muy parecida por la estructura de conjunto está representada en primera página bajo el título: «Sesión escandalosa en la Cámara de diputados»[1]. Este parentesco en el tratamiento de la imagen y del tí-

[1] El diputado socialista Jean Jaurès ha sido abofeteado tras una intervención en la tribuna.



20. Sesión escandalosa en la Cámara de los Diputados. *Petit Journal,* 6 de febrero de 1898.

tulo exige algunas observaciones que prolongan las que se han hecho anteriormente sobre las masacres en China.

En ambos casos, según las normas en uso en la redacción del *Petit Journal,* hay «sesión escandalosa». Esto significa esencialmente accidente de tribuna y accesoriamente —puesto que en uno de los casos al menos el público aparece moderadamente agitado— altercado en la sala. La puesta en escena, aquí, es más o menos inútil: está realizada por la disposición del espacio de referencia, a causa de sus funciones sin duda pasablemente teatralizado (lo que acentúa el acercamiento ya hecho entre la imagen anecdótica y la escena de teatro). Disponemos así de diversos «planos en juego»: la tribuna que, en la realidad como en la imagen, constituye para la mirada un punto fuerte; el puesto del presidente de la sesión, más elevado, pero relegado a la periferia de la imagen; el «patio de butacas» de los representantes del pueblo; por fin, las galerías para el público. En la cámara de los di-

putados, el «escándalo» apenas concierne a los dos protagonistas que ocupan la tribuna (uno, Jean Jaurès porque estaba haciendo un discurso, el otro, un diputado del partido contrario porque se había precipitado hacia su adversario político en un movimiento de ira); los demás personajes, pese a algunos brazos levantados aquí y allá, sólo son comparsas. La utilización de la profundidad de campo no ha dado su mejor rendimiento, es decir que atenuando un elemento esencial en la construcción del espacio, se le quita una parte de dramatización. Volvemos a encontrar aquí, pues, la relación entre la profundidad y el carácter secuencial: la imagen anecdótica casi siempre necesita jugar con la tercera dimensión para utilizar al máximo los elementos narrativos incluidos en el cuadro. Si no, es necesario que juegue con la espera, como la viñeta del cómic.

En el caso del escándalo austriaco, la tribuna no es más que un lugar privilegiado, pero no exclusivo, y además en intercambio con la sala (la escalera es tomada por asalto, un ocupante gra-

21. Jaurés en la tribuna. Grabado sobre madera de Sabattier (1888).

cioso [?] vierte una jarra de agua sobre un grupo que está discutiendo con animación). En primer plano, atrayendo violentamente la mirada, dos hombres luchan, uno esbozando el gesto de estrangular al otro. Un personaje parece querer retenerlo sin mucha energía, mientras que el otro, con una expresión furiosa en el rostro, levanta el puño sin que sepamos muy bien de qué lado está. Al recorrer la imagen, el ojo descubre —como con las masacres en China— varias escenas de diferente importancia, pero que permiten prolongar el acontecimiento, darle un «espesor» temporal. Opondremos, pues, a pesar de tener una estructura análoga y un título casi idéntico, las dos sesiones como portadoras de sentidos diferentes.

Completemos con esta otra imagen —un grabado sobre madera de Sabattier— que representa, una vez más, a Jaurés en la tribuna. El espacio no es tratado aquí con profundidad, aunque podamos distinguir varios planos, porque la anecdota no es el tema del grabado. Jaurès, aquí, se encuentra en la cima de una especie de pirámide, y hace frente con tranquilidad a la masa confusa de sus colegas. Lo emblemático aquí prevalece sobre lo anecdótico, y la construcción del espacio de la imagen sobre el relato propiamente dicho.

Ya hemos encontrado esta oposición entre las exigencias internas de la imagen —ocupar una superficie asumiendo el espacio de dos dimensiones— y la puesta en evidencia de las cualidades físicas del referente mediante la simulación de una tercera dimensión. La volvemos a encontrar aquí, pero esta vez en el plano de la anécdota, del relato. Sin poder establecer un isomorfismo perfecto —se trata ahí de polos de atracción, de tendencias, y no de reparto estricto—, se puede adelantar que existen ciertas afinidades entre el realismo perspectivista y la anécdota, constituyendo la profundidad simulada una reserva de situaciones posibles y previsibles. La imagen con función representativa dominante sigue siendo esa escena de teatro «a la italiana», ante la que se mantiene inmóvil —pero más o menos cerca según la época o su clase social— un espectador al que simplemente se le pide que espere que suceda algo, aunque algunas veces se le tenga que mandar tras falsas pistas para que sienta escalofríos. Sólo los grandes pintores, incluso cuando han legitimado en su enseñanza la fidelidad hacia la «naturaleza», han sabido obrar con astucia frente a esa ideología triunfante desde hace mucho tiempo (cfr. Ingres).

CAPÍTULO VIII

Nuevas prácticas, desquite del instante

Influencia de nuevas técnicas al final del siglo XIX.—Difíciles relaciones entre la pintura y la fotografía.—Fotografía en Oriente y pintura orientalista.—Fotografía alegórica.—La instantánea, una nueva manera de observar.—Descomposición del movimiento.—Reticencias de los pintores.—Aparición del Kodak.—Triunfo del retrato de estudio.—Comienzo de la fotografía «directa».—Un ojo móvil y disponible.—Papeles conjuntos del cine, de la foto de prensa y de la práctica de aficionado. Acoger el azar.—Recuerdo o alucinación.—La instantánea en contra de la escena de género.

El final del siglo XIX y el principio del siglo XX han constituido un periodo decisivo en el cuestionamiento de la concepción pictural representativa. La célebre frase de Maurice Denis, ya citada, resume perfectamente la encrucijada de esta mutación. Hay que recordar, sin embargo, que se trata sobre todo de una mutación en el universo limitado de los artistas y los aficionados al arte, y que el gran público se iba a ver bastante poco afectado por la puesta en tela de juicio de cuatro siglos de pintura.

Lo que iba a afectarlo de otro modo es la aparición de nuevas técnicas, en cuanto a la producción de imágenes (fotografía) en un primer momento, y sobre todo en cuanto a técnicas de reproducción. El cartel y el periódico han tenido, desde ese punto de vista, un papel fundamental, aunque difícil de evaluar; los artistas han sido pocos en reconocer que podían ser influidos por los

productos de la cultura de masas, aunque participaran del movimiento (carteles de Toulousse-Lautrec, de Bonnard, de Vuillard, etcétera); la prensa cotidiana y las revistas, como la televisión hoy, no han parado de jurar fidelidad al modelo prestigioso de la pintura tal y como estaba oficialmente enseñada y reconocida, al tiempo que lo eludían e incluso caricaturizaban. Para ese final del siglo XIX en particular, conocemos mejor cuál ha sido la influencia del arte del Extremo Oriente, situado al límite de la imaginería popular, que la de la fotografía (a menudo execrada), de la cromolitografía y de los nuevos usos sociales de la imagen. El artista del siglo XIX, creador genial e inspirado, podía descubrir alguna escuela desconocida y de preferencia exótica; en cambio, hubiera sido como una decadencia el parecer deberle algo a géneros subalternos. Habrá que esperar los años veinte del siglo XX para que el movimiento se invierta no sin ambigüedad.

Las relaciones de la fotografía con la pintura permanecen difíciles durante mucho tiempo. Recordad a Baudelaire. La fotografía dispone, sin embargo, de algunas bazas que la pesadez y la acumulación de material hacen bastante ilusorias; permite la relación directa, obliga incluso al fotógrafo, al contrario que el pintor, a concretar ese punto fijo que va a ser el que las convenciones dominantes asignan al espectador. Las primeras fotos de arquitectura y de paisajes hacen aparecer esta exigencias de rigor forzada; basta con comparar las fotografías tomadas «En Egipto en la época de Flaubert» (del título de una exposición Kodak) con los paisajes propuestos en la misma época por los pintores «orientalistas»[1]. Pero la foto, al favorecer la mirada, lo que no tiene inmediata incidencia, refuerza el credo del punto de vista único. Siempre dispuestos a todo para simplemente hacerse reconocer por los pintores, los fotógrafos más estimables utilizaban recursos de la técnica para imitar las más célebres composiciones de la pintura académica. «La Alegoría de la vida» (1857) del fotógrafo sueco Oscar G. Rejlander es una de aquellas composiciones en la que se complacía la pintura clásica, con personajes que tienen el nombre de Belleza, Religión, Remordimiento

[1] Sobre este tema véase: *En egipte au temps de Flaubert, 1839-1860. Les premiere photographes,* Catalogue de l'Exposition Kodak; *Les peintres orientalistes,* Michel Verrier, Flammarion; *Les orientalistes,* Philippe Jullian, Office du Livre; *L'Académisme et ses fantasmes,* Michel Thévoz, Les Editions de Minuit (cap. 3); «En Egypteau temps de Flaubert. La révoluton du regard», *Photographiques,* núm. 84, pág. 5.

regulando una escena edificante. Para ello, el fotógrafo ha fotografiado pequeños grupos de actores ambulantes, a distancias variables, y los ha reunido en una misma composición reconstituyendo el efecto de perspectiva. La Reina Victoria se apresuró en comprar ese cuadro que fue saludado con palabras muy elogiosas.

En otro género pero con imperativos picturales (que son precisamente los de la pintura de género), Henry Peach Robinson compuso en 1858 *Fading away*. Tema: una joven moribunda asistida por sus padres desesperados. Robinson necesitó cinco negativos para obtener el equivalente de una pintura de género muy del gusto de la época victoriana en pleno apogeo... pero chocante para el público que opinaba que la fotografía aportaba una posible autenticidad al acontecimiento. No se podía reconocer mejor que se aceptaba la pintura como un puro fantasma y no como representación de lo real, pese a todos los artificios a los que los pintores recurrían para «imitar la naturaleza».

Con lo cual habrá que esperar nuevos progresos de la fotografía para que imponga su manera de ver, tomando aquí la expresión al pie de la letra. Ya en el *Atlantic Monthly Magazine*, en 1983, Oliver Wendell Holmes (¡especialista en aparatos ortopédicos para uso de los mutilados de la guerra de Secesión!) alababa la fotografía instantánea como nueva fuente de observaciones. Para demostrar sus palabras, no mostraba fotografías —en la época, no sabían insertarlas en textos impresos— sino dibujos ejecutados a partir de fotografías instantáneas, ellas mismas difíciles de realizar al principio de los años 1860. Las posturas de los personajes eran diferentes de las convenciones en uso en la pintura y el dibujo contemporáneos. A decir verdad, nadie hubiera podido tan sólo pensar en tales posturas, ajenas a nuestra percepción normal que no descompone el movimiento en fracciones de segundo. Representar el movimiento desde un punto de vista realista era interrumpir el modelo y pedirle conservar una pose así conseguida. Es inútil explicar que ciertas fases del movimiento, transiciones de búsqueda de un equilibrio, son por definición inaccesibles a la pose.

Le correspondió a Muybridge, luego a Marey, el descomponer el movimiento con la ayuda de la fotografía en el transcurso de experiencias célebres de las que se ha retenido sobre todo que, a partir de 1877, prefiguraron el cine. Esto es demasiado conocido para que nos detengamos en ello, pero observaremos, tratándose de imágenes fijas, que Muybridge elaboraba una especie

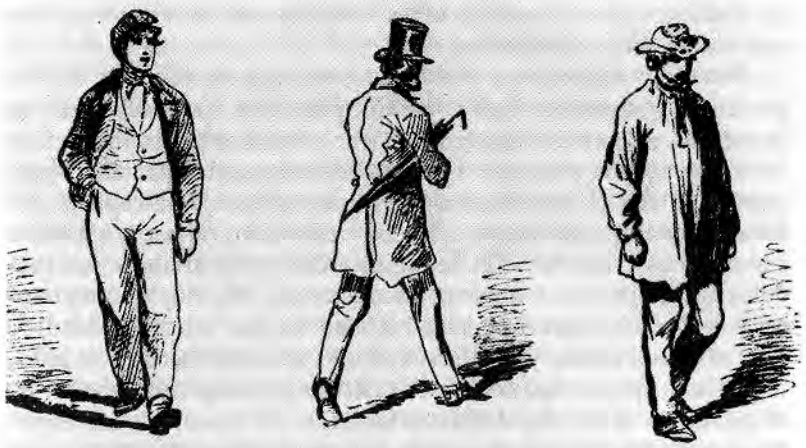
de catálogo de posturas de seres vivientes en movimiento. Ésa era, claro está, su intención.

No todos los artistas, evidentemente, aceptaron que se les impusieran modelos, lo cual coincidía poco con las enseñanzas de la escuela. Algunos preferían declarar «artísticamente inexactas» las imágenes instantáneas demasiado ajenas a su experiencia perceptiva; otros se limitaban a mantener actitudes de reposo. Alfons Mucha, que se inspiró mucho de la fotografía para dibujar sus célebres criaturas «fin de siglo», sólo fotografiaba a sus modelos inmóviles (con algunas excepciones). No hay que equivocarse sobre el alcance de esta resistencia; por su capaciddad de fijar el movimiento, y de ahí cuestionar el tema anecdótico, la fotografía proponía nuevas direcciones de investigación, aboliendo el relato en favor del deslumbramiento del instante. Las experiencias de Muybridge, al tiempo que anunciaban el cine, arte del relato en imágenes por excelencia, reconducía la imagen a la fulguración. La instantánea sucedía a la anécdota, lo que aceleró, tan sólo unos veinte años más tarde, la aparición del cómic que desarrolla el relato sobre varias imágenes de las que ninguna por sí sola tiene vocación narrativa.

Volviendo a la fotografía, Muybridge y Marey no hubieran bastado, sin duda, para poner en peligro el reino del cuadro de género si, desde 1878 (el año del famoso *Caballo al galope* de Muybridge), las placas de Charles Harper Bennett no hubieran permitido instantáneas al 1/25 de segundo aproximadamente. Desde entonces, empezó la era del aparato portátil, que sigue haciendo furor un siglo después. En lugar de los molestos aparatos de antaño, se podía considerar la cámara invisible (aunque los disfraces de la época nos hagan sonreír hoy). Le correspondía a George Eastman, justo diez años más tarde, lanzar en el mercado el famoso Kodak, que convertía los trabajos de laboratorio en un asunto de especialistas, dejando al fotógrafo la sola toma de vista, «Apriete el botón, haremos el resto»; ningún eslogan publicitario ha sido jamás tan eficaz y tan duramente justo. Un siglo más tarde, tan sólo se saca la película del aparato en lugar de mandarlo todo a la casa Kodak...[2].

Es de sospechar que la instantánea no debía cambiar las costumbres con toque de varita mágica. Tan sólo con la distancia

[2] Véase particularmente Brian Coe, *El primer siglo de la fotografía*, Ed. Filipacchi, Denoël.

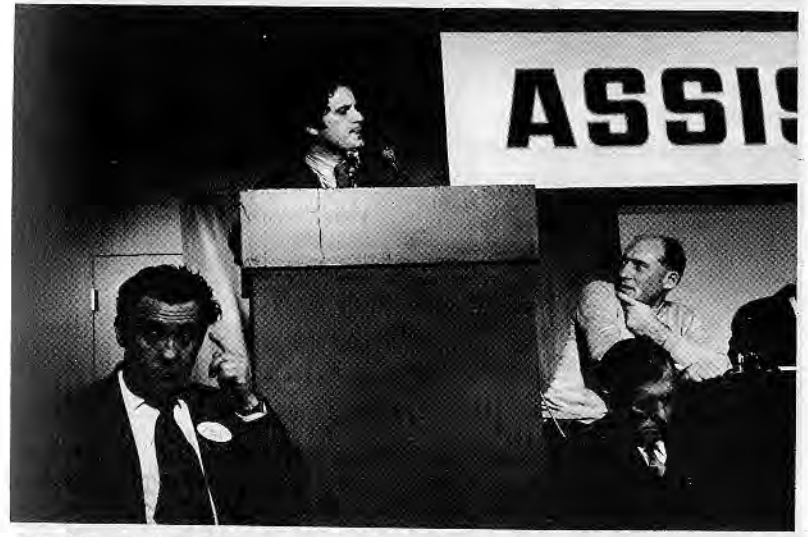


22. Dibujos inspirados de fotografías instantáneas, ilustrando el artículo de Olivver Wendell Holmes en el *Atlantic Monthly Magazine,* 1863.

que da la perspectiva, en la historia de las formas como en la historia a secas, se encuentran momentos-ejes que han debido pasar totalmente desapercibidos a los contemporáneos. Durante mucho tiempo se han seguido haciendo fotografías inspiradas en la pintura de género, una pintura de género que utilizaba la mediación de la fotografía; en resumen, todo lo que se hacía antes e incluso mucho antes. En cuanto al paisaje, rural o urbano, no existían razones —por poco que los personajes estuviesen ausentes de él o reducidos a simples siluetas—, para interesarse por las nuevas posibilidades de la fotografía. La pintura proseguía paralelamente con su revolución más radical desde el Renacimiento (en 1889, cuando Eastman lanza el Kodak, Cézanne, retirado en Aix, se encuentra a medio recorrido de su periodo conocido como más fecundo; Gaughin pinta *El Cristo amarillo;* Van Gogh está en vísperas de su muerte); el grabado, en vías de renovación bajo la influencia de Extremo Oriente, tenía más bien tendencia a huir del modelo fotográfico, demasiado evocador de un realismo convertido en el enemigo de la representación artística. La competencia entre pintores y fotógrafos, muy fuerte durante el segundo Imperio, ha quedado reducida a un mero ejercicio de retórica para críticos; de todos modos, en cuanto al retrato de estudio —que tiene un brillante porvenir ante él—, ha triunfado la fotografía, pero es un terreno en el que nada tiene que hacer

con la instantánea. Para que la instantánea dé todo de sí, es necesario que el fotógrafo opere en directo, cogiendo como tema los seres vivientes. La fotografía directa (como el cine directo —imagen-sonido sincrónicos— que causará furor setenta años más tarde) no implica otra cosa que una confianza total del operador en sí mismo y su aparato. Hacer posar, modificar el lugar de los objetos, hacer repetir los movimientos, esto puede ser una excelente práctica; únicamente evitaremos a continuación llamarla «fotografía directa» para precisar mejor de qué estábamos hablando.

La fotografía documental aparece desde el principio de la fotografía, pero por circunstancias se dedica al paisaje, a la arquitectura y a los tipos humanos fijados en una pose. A finales del siglo XIX se beneficiará de nuevos aparatos ligeros, de nuevas facilidades para el trabajo de laboratorio, y paralelamente, de la nueva posibilidad ofrecida en adelante por los progresos de la prensa, es decir, difundir la fotografía a través del periódico (sin pasar por la interpretación en grabado sobre madera). No obstante, «foto documental» no significa necesariamente fotografía directa; existen excelentes documentos conseguidos tras un minucioso trabajo de preparación del tema. Sin embargo, se cuenta



23. Un ojo disponible, un gesto rápido: Guy Le Querec en el Congreso del P.S., Agencia Magnum.

con la instantánea para formar, por archivos fotográficos, «un cuadro tan completo como sea posible... del estado presente del mundo». El momento había llegado realmente: los nombres de Henri Atget, de Jacob Riis, de Lewis Hine lo demuestran brillantemente.

En lo sucesivo, el fotógrafo es un ojo disponible, dispuesto a todo, operando allí donde se encuentra, sin preocuparse de construir alrededor de su tema toda una escena a la italiana. Puede avanzar, retroceder, tomar al personaje de cerca, de lejos, fragmentar el espacio según su conveniencia, privilegiando el instante, aunque enigmático. Poco inclinado a afrontar escenas de conjunto, bastante poco legibles, fija un detalle, y después otro, reconstituyendo así, a la manera de un rompecabezas, el espacio de un acontecimiento. Al renunciar a tomar el desarrollo de la anécdota, pulveriza el tiempo en flashes rápidos que se juntarán después para el lector, en una sucesión rítmica de rupturas brutales. Nada tiene que hacer con la profundidad y la homogeneidad del espacio, con la coherencia temporal de la secuencia, con la unicidad del punto de vista; en plena acción, trastorna las viejas convenciones de la imagen, tanto más cuanto que con más facilidad que en el cine, llegado poco después para socorrerlo, ha hecho explotar el espacio y el tiempo del teatro.

En un célebre análisis, Luc Boltanski[3] opone el estilo del *París-Match* de la época (en 1965) al que los fotógrafos se adaptan para escenas reconstituidas *a posteriori,* a la de *France-Soir,* «necesariamente instantáneas». «Signo exterior de la acción y del acontecimiento, el movimiento constituye la primera cualidad de toda fotografía de lo cotidiano». Habremos reconocido aquí las dos tendencias que hemos postulado como referentes para situar todas las ocurrencias de la imagen. Pero el análisis de Luc Boltanski se sitúa en el interior de los soportes de prensa cuya ideología conduce a someter la práctica fotográfica a sus propias normas. «Es tan sólo en el interior del periódico, particular como grupo, donde la necesidad de producir realizaciones estandarizadas y coherentes impone la uniformidad de estas normas que pueden ser captadas entonces como sistema.»

Al suscribir esta observación en lo que se refiere a la prensa, quisiéramos introducir esta idea según la cual la práctica de la instantánea no es sólo una práctica periodística, y que ha sido progresivamente interiorizada gracias a la influencia conjunta del cine —que ha desteatralizado la imagen—, de la foto de prensa —que, a pesar de su normalización, ha destemporalizado la imagen—, del aparato fotográfico de aficionado —que, a pesar del ultraconvencionalismo que demuestran las fotos seleccionadas, reserva sorpresas, al menos en el visor.

Un buen estudio sólo puede ser dirigido a partir de producciones no censuradas de cada uno de los miembros del grupo de estudio. El recurso a la lámina de contacto —y no a una o dos fotos cuidadosamente seleccionadas— o a la totalidad de las diapositivas tomadas en el proceso de operación, permite sólo ver lo que ha ocurrido en cada toma; reproducción de una forma ya conocida, intervención pura y simple del azar. A los fotógrafos no les gusta mucho oír hablar de este último factor que parece minimizar su papel, pero les recordaremos que los artistas modernos siempre han acogido favorablemente el azar, por su capacidad de renovación, por las pistas que deja entrever, y, algunas veces, por las formas que propone (cf. Picabia). Quizá esta opinión pueda soprender, pero la capacidad de grabar lo inespe-

24. El policía y el manifestante. Gilles Caro, Agencia Magnum, mayo de 1968.

[3] *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie,* bajo la dirección de Pierre Bourdieu, Ed. de Minuit (cap. II).

rado, lo aleatorio, da precisamente a la instantánea toda su fuerza de testimonio y su vigor de innovación. Corrijamos inmediatamente precisando que la preparación del fotógrafo (aptitudes al diálogo, rapidez del gesto, educación del ojo, eventualmente ejercicios físicos) aumenta ampliamente las oportunidades. Asunto de estadísticas: no le ocurre nada, incluso por casualidad, al que no hace nada.

Al contrario, la instantánea no impide los estereotipos, o la reproducción de modelos que tienen un largo pasado pictórico. Todo el mundo, por ejemplo, ha visto esa fotografía[4] de Gilles Caron, tomada en mayo de 1968: una policía con casco, levantando la porra y persiguiendo a un manifestante que se cae al suelo ante una verja cerrada. Esta foto no estaba al alcance de cualquier fotógrafo, y ni siquiera al de un aficionado. Para estar allí, se necesitaba profesión, audacia, y una prontitud poco común: ¿es neccesario recordar que Gille Caron desapareció en Camboya, en el momento culminante de la guerra, porque fue hasta el final de sus concepciones? Pese a esto, pese a su autenticidad innegable, el fotógrafo tenía, en el momento en que se publicó, un aspecto ya familiar; ese marco nocturno, esa luz cruda cayendo sobre un lado de la valla, esa verja que cierra la huida, esa relación impecable del perseguidor y del perseguido, ese ensañamiento del cazador, ese agotamiento de la presa, todo esto nos recuerda algo. ¿Qué? ¿Una escena que posee un pasado cultural del género o una alucinación? Cualquiera que sea la respuesta, vemos que esta foto es ante todo elocuente porque tiene parecido. En términos periodísticos, una fotografía sólo puede ser eficaz a costa de eso: la foto inédita, que ningún modelo previo permite situar rápidamente, hacer entrar en un sistema explicativo, está desprovista de significado. No sólo no explica, sino que es inquietante. Una imagen viene del fin del mundo, debemos reconocerla, neutralizarla como exótica, o apropiárnosla como familiar.

La fuerza de la instantánea, si abandonamos las normas del periodismo gráfico, se encuentra más en su parentesco que en la alucinación. Se ha dicho hasta qué punto[5] la escena de género, hecha con esmero y bien acabada, traducía la neurosis de una época. Quizá podríamos decir otro tanto de la instantánea, pero la instantánea posee en común con el sueño la capacidad de abolir el tiempo, sin dejar la posibilidad de construir un relato tranquilizador, regulador de tensión. El ojo que vagabundea por la escena de género nos deja tiempo para racionalizar. Esto ya es, en el sentido reducido de la palabra, una curación. La verdadera instantánea se limita a estirar el instante como idéntico a sí mismo. Así como la imagen de las masacres de China solicitaba un desenlace, dándonos todos los elementos para preverlo, del mismo modo, la fotografía de Gilles Caron deja flotar una incertidumbre, y sobre todo parece prolongarse en el gesto indefinidamente en suspenso del policía, como esas pesadillas en las que el tiempo parece estar preso en un anillo sin fin. Sólo existe un único desenlace, o continuación para esta imagen: otra imagen.

[4] Gilles Caron, *Reporter, 1967-1970,* París, Editions du Chéne, 1978 (Foto 2).

[5] Michel Trevoz, *L'Academisme et ses fantasmes,* Ed. de Minuit.

Sentido

CAPÍTULO IX

Sentido y representación

Imagen y mensaje.—Forma y sustancia.—Codificación.—¿Significar o ser?.—Sensibilidad individual y convenciones sociales.—La mediación de lo real.—Entorno literario de la imagen.—Aceleración de las mutaciones.—Recurso al comentario.

Al utilizar primero, para negarlas después, las convenciones de la representación del tiempo y del espacio, los productores de imágenes asumen, más o menos conscientemente, una función raramente definida *a priori*. Esta función ni es constante y uniforme; depende de la época, evidentemente, pero, dentro de una misma época, del soporte de difusión. A finales del siglo XIX y principio del XX ciertos artistas han sido al mismo tiempo ilustradores de libros, cartelistas y pintores. Además de que su estilo cambiaba según el contexto, se puede decir que han sido más bien ilustrador, cartelista o pintor por vocación. Para cada uno de ellos, se localiza con facilidad un área de intervención privilegiada que no corresponde forzosamente a su deseo, y que puede ser tributaria de la técnica utilizada (hay buenos grabadores que pueden ser pésimos pintores) o de la naturaleza del mensaje.

La gran palabra ha sido soltada: a los artistas no les gusta mucho que se hable de su mensaje, palabra que fingen tomar en una sola de sus acepciones, y en que es casi sinónima de revelación de origen divino o profético. Un mensaje no es forzosamente importante: es, según Littré, el recado del que está encargado

un mensajero. En términos de comunicación, es lo que un emisor transmite a un receptor mediante un canal. De modo que existe mensaje, cada vez que una imagen sola o asociada a otros elementos, transmitida o no por el mismo canal, está destinada a un público (aunque se puede concebir a un artista que sólo obraría para sí mismo) y es el resultado de un proceso de enunciación más o menos complejo, más o menos colectivo.

Sin entrar aquí en el detalle de las diferentes teorías de la comunicación, podemos distinguir la forma de la sustancia del mensaje. La forma, codificada y transmisible (transmisible porque procede de un código conocido) se reduce a un conjunto de indicios sobre un soporte con dos dimensiones. La sustancia del mensaje, siguiendo con lo que se refiere a la imagen, es la información que el receptor va a reconstituir mediante la identificación de la forma o la decodificación. Resumiendo diremos que la decodificación es la puesta en forma de la sustancia del mensaje.

Ateniéndonos a lo que se ha dicho en los capítulos anteriores, la sustancia de la imagen como mensaje no sería más que la reproducción de lo real, acompañándose de los imperativos de la reducción: pasaríamos del tamaño «natural» al tamaño imagen de las tres dimensiones del espacio de referencia a las dos dimensiones del soporte, del movimiento continuo de la vida a la inmovilidad de la imagen, eventualmente de los colores naturales al negro, gris y blanco, incluso al negro y blanco. El problema sería simular la naturaleza, merced a la perfección de la codificación: la imagen debería dar, no la impresión de significar, sino de ser.

Sin embargo, siempre se ha afirmado —salvo en el caso límite de las pinturas «trompe-l'oeil»—que la reproducción debería proponer algo más que no fuera del orden de la física, sino del orden del sentido, o al menos de la afectividad, suponiendo que se pueda distinguir, a ese nivel, las dos palabras en cuanto que hay, en el origen, una parte común de convenciones sociales. Evidentemente, es posible, ante un cuadro, experimentar en solitario, sin encontrar a nadie con quien compartir o incluso comprender, sentimientos profundos, sutiles y conmovedores; pero es entrar ahí en el terreno de la psicología individual que es quizá, como lo pretenden algunos, el fundamento de la emoción artística, pero que obliga entonces a reformular el problema de la comunicación. Ateniéndonos a la experiencia corriente, sabemos que la reacción, con mucho la más frecuente —lo que remite a

otra codificación—, es el rechazo, el desprecio o, mejor todavía, la incomprensión. Para aceptar las artes de Extremo Oriente o el arte negro, han sido necesarios largos procesos históricos, crisis a veces violentas, y muchos malentendidos. No se pasa de un código a otro por la sola gracia de la sensibilidad.

Es cierto que las artes no figurativas, fuera del caso particular del adorno, parecen simplificar el problema saltándose la etapa de la representación: la mediación de la realidad física ya no es indispensable para acceder al sentido. Observemos simplemente que en Occidente esta tendencia es tardía, siempre cuestionada por las ofensivas periódicas del realismo, limitada a la pintura, prácticamente desconocida en las imágenes de gran difusión, y que de todos modos sólo ha podido constituirse sobre la experiencia adquirida —aunque recusada— de una larga tradición de imágenes figurativas.

Resumamos antes de proseguir: la imagen, generalmente el rodeo de las representaciones diversificadas de lo real concreto, produce sentido, sentido que la perfección no puede cerrar; la imagen, aunque sea representación o acto sémico (y es, la mayoría de las veces, una y otra cosa, la una por la otra), sólo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales.

¿Cómo se establece el código? Esencialmente a través de la producción de imágenes, la sucesión de imágenes que establecen así su propia teoría. Por regla general, esto funciona, salvo en caso de ruptura de consenso, pero estas rupturas van acelerándose desde hace más de un siglo. Cuando se rompe el consenso justamente (en el siglo XX ese «escándalo» tenía lugar con motivo del Salón), el debate deja de ser pictural: no se responde a imágenes con imágenes, a obras con obras, sino que se pasa al comentario. Los pintores se ponen a escribir, los escritores y los críticos pasan al ataque o se precipitan en ayudarlos; artículos y conversaciones prolongan un debate que se ha hecho en gran parte verbal. Problema de metalenguaje: la imagen, como la música, sólo puede hablar de sí misma con palabras. Intervienen con mayor frecuencia los escritores en debates en torno a la pintura que los pintores en debates literarios. No ha ocurrido igual en todos los lugares y en cualquier época, pero no hay análisis serios de la imagen llamada occidental —que va de California al Ural, no sin haber influido, mediante el colonialismo, luego la supremacía industrial, una buena parte del resto del mundo— sin tomar en

cuenta este entorno literario. Evidente en el caso de la ilustración el libro (en el siglo XIX, la actividad gráfica estaba esencialmente al servicio de lo escrito), este entorno ha influido de forma más solapada la producción pictórica, de ahí el éxito de esta «pintura de género», anecdótica, que proporcionaba temas de conversaciones, y podía literalmente contarse. Así como hoy en día, una parte de la crítica de cine se limita al guión de la película, los críticos de arte que han acompañado a la pintura llamada realista, han limitado a menudo su apreciación sobre el tema, adecuándolo a algunas consideraciones sobre las forma. A lo largo de este periodo decisivo para la historia de la imagen —alrededor de 1900—, no es sorprendente que «la destrucción de un espacio plástico» del que habla Francastel haya sido acompañada, si se nos permite la expresión, de la destrucción de un tiempo plástico. Las causas son múltiples y heterogéneas: técnicas, como la instantánea fotográfica, de la cual se ha hablado en el capítulo anterior; económicas, como es el caso del cartel, obligado por naturaleza a ir al grano, a ser eficaz con la rapidez del rayo; finalmente, puramente plásticas, si pensamos en Gaughin y Cézanne, antes de que aparecieran Picasso y Kandinsky.

Sin embargo, no podemos considerar esta revolución como un logro. Ciertamente, ha modificado la mirada, ha permitido que se desarrolle un mercado del arte adaptado a una pequeña burguesía minoritaria, que se autodenomina gustosamente de vanguardia, al tiempo que vigila sus inversiones. Una red de galerías, de revistas, de exposiciones permite una rotación rápida de los artistas, da a los iniciados el sentimiento de vivir la historia de las formas, y reduce al silencio a la burguesía conservadora que ya no se atreve a hablar en nombre de la sensatez. Esto no impide que lo figurativo anecdótico siga regentando la imagen de masas, estimulado para ello (¿es necesario precisarlo?) por el cine y sobre todo por la televisión. Las imágenes, hoy abandonadas a su suerte, son voluntariamente enigmáticas y si las redujéramos a una anécdota, quedarían privadas de toda su fuerza. Por el contrario, son imágenes tremendamente emblemáticas sobre las cuales volveremos a hablar. Entre las dos, querríamos demostrar que cuando la imagen figurativa tiene explícitamente por función la de reproducir sentido, se envuelve en el comentario y requiere la anécdota.

CAPÍTULO X

El realismo socialista o el sentido requerido

Un laboratorio privilegiado.—Al principio de los años treinta en la URSS.—Hablar del presente pensando en el porvenir.—El realismo, ¿es sólo accesible al pueblo?—El caso de China.—Todo el Yang-Tsé en un solo rollo.—El interior y el exterior.—Realismo a la occidental y tradición china.—Modernidad y pintura al óleo.—Realismo y universalidad.—Realismo y academicismo.—Cuadro y relato.—Comentario de obras soviéticas.—Lo típico.—El héroe positivo en falta.—La «naturaleza íntima» de una escena.

Aunque su porvenir parezca muy comprometido, la aventura del realismo socialista, tan cerca de nosotros, ofrece un buen ejemplo de requerimiento del sentido mediante la anécdota. En efecto, no todos los días una doctrina artística se erige en razón de estado, asignando al artista una función concreta sin dejarle posibilidad de elección. Cosa también interesante, esta doctrina nacida en la URSS al principio de los años treinta —basta con evocar el contexto político— ha podido emigrar hacia países no socialistas e imponerse a artistas que, al menos, tenían la posibilidad de elegir.

Es necesario hacer una precisión antes de continuar: si las palabras que siguen no demuestran ninguna ternura hacia el realismo socialista, no constituyen por lo demmás ninguna polémica, sin objeto en lo sucesivo, ya que todo el mundo parece estar de acuerdo, fuera de la URSS, para acabar con este periodo. El

error del realismo socialista, a nuestro parecer, no es el hecho de existir —toda doctrina tiene derecho a la existencia y a la expresión— sino el de negar la vida a cualquier otra corriente. Sería demasiado fácil además creer que el realismo socialista es la única doctrina de Estado de los tiempos modernos. Sin hablar del nazismo y de todos los fascismos pasados y presentes, los estados llamados liberales han elaborado, allí donde todo lo que está en juego es importante —y la pintura ya no lo está— sistemas de coacción y de vigilancia particularmente eficaces, aunque no formulados. Hay en Francia una doctrina oficial de la televisión que sólo aparece en el análisis de las obras: ¿cómo explicar si no que se deje fuera corrientes artísticas y filosóficas que dan testimonio además de gran vitalidad? Es tan difícil para un creador francés de televisión ir en contra de la doctrina oficial implícita como para un novelista soviético el atacar de frente el realismo socialista. Lo que nos interesa pues en el realismo socialista es la increible candidez de su discurso de acompañamiento y el cinismo de sus prohibiciones. Esto significa que un estado totalitario es, desgraciadamente, un buen laboratorio.

La paternidad de la expresión y la formulación de la doctrina pertenecerían a Stalin, que tenía una marcada tendencia a dejarse atribuir las innovaciones que juzgaba de importancia capital. Es más probable que el verdadero teórico de esta corriente haya sido Máximo Gorki, por lo demás escritor más que apreciable, y, sin duda, al igual que Zola y otros más, mejor novelista que teórico de la literatura. Fue durante el primer congreso de escritores soviéticos, en agosto de 1934, y podríamos clasificar la larga intervención de Gorki en la lista de las interesantes contribuciones a la estética marxista si, otro ponente, con miras más directamente políticas, no se hubiera manifestado, él también para hacer de la nueva docrina un asunto de Estado. Poco tiempo después de esta intervención, se volvía a encontrar a este ponente convertido en gran maestro de la vida cultural de la URSS por la gracia de Stalin; se trataba de Andrei Jdanov, encargado de poner un poco de orden en la efervescencia de ideas que había desencadenado la revolución de 1917, y que el hielo staliniano no había conseguido todavía desalentar completamente.

Lo que nos interesa aquí es que esta doctrina, destinada en un primer momento a los escritores, se extiende después a todas las formas de arte, incluidas la pintura y la música. Más sorprendente todavía: no es raro encontrar, en las amonestaciones de la

época, declaraciones que no se sabe si se dirigían a escritores, cineastas, pintores, o a escultores. En ningún momento de la historia de la imagen, inclusive en la época de la pintura académica y burguesa del siglo XIX, la pintura había sido englobada hasta ese punto en el discurso, dedicada a las mismas funciones, requerida para producir sentido al igual que la literatura, pero, además, se le indica el programa a seguir.

«Mostrar esas grandes y nuevas virtudes de los hombres soviéticos,» escribía Jdanov al acabar la guerra[1], «mostrar a nuestro pueblo, no sólo hoy, sino tal y como será mañana, ayudar a iluminar con un proyector el camino hacia adelante —éstas son las tareas de todo escritor soviético de probidad. El escritor no puede quedarse a remolque de los acontecimientos y debe caminar en la vanguardia del pueblo designándole el camino de su desarrollo. Inspirándose en los métodos del realismo socialista, estudiando concienzudamente y con cuidado nuestra realidad, esforzándose en penetrar más profundamente la naturaleza del proceso de nuestra evolución, el escritor debe educar al pueblo y darle armas ideológicas».

Se trata, pues, de un realismo selectivo que pone de relieve lo que, en la sociedad, presenta un desarrollo y caracteriza al porvenir.

La elección del realismo se justificaba, se decía entonces, por el hecho de que sólo el arte realista es accesible al pueblo. En esta perspectiva de puro consumo, es cierto, y quizá en Rusia más que en el resto de Europa en razón de la fuerza de la corriente realista en el siglo, tanto en literatura como en pintura. Por otra parte, hemos visto en un capítulo anterior, que sólo el realismo, es decir las convenciones de anotación de lo real heredadas del Renacimiento, gozaban de alguna popularidad en lo que se refiere a la imagen de masas. Cuando uno se propone educar a todo un pueblo, cuando se dispone de medios para hacerlo, nos podemos preguntar el porqué de este apego a una tradición, en última instancia y en el sentido estricto de la palabra, profundamente burguesa: es la burguesía, clase ascendente, la que ha elaborado todas las convenciones del realismo, en contra del arte religioso y aristocrático que reinaba en la época de su ascensión. Un poco más tarde, cuando los chinos se adhirieron al realismo

[1] Informe de A. Jdanov sobre las revistas *L'Etoile* y *Leningrad*. En apéndice a: *Introduction a la littérature soviétique*, Jean Perus, Ed. Sociales, 1949.

socialista al mismo tiempo que al socialismo, quisieron aplicar al pie de la letra las lecciones de sus mayores en socialismo, y predicaron a su vez el realismo a la occidental en razón de su fácil acceso a las masas... cuando les era completamente ajeno. Las aplicaciones del jdanovismo en China suscitaron algunas imágenes inolvidables hasta que los artistas chinos, inspirándose de toda una tradición de la imaginería popular y, más tímidamente, de la gran pintura de inspiración algo aristocrática, tomaron alguna distancia con respecto al modelo soviético. Podríamos pensar que la ruptura ocurrida unos diez años más tarde les facilitó las cosas, pero provoca estupor comprobar hasta qué punto el modelo realista-occidental (pues los chinos tienen del realismo una concepción muy distinta) siguió obsesionando a los escritores teóricos, aunque el más ilustre de todos ellos manifestara, repetidas veces, su desconfianza hacia modelos extranjeros[2]. No obstante, entre la ruptura con la URSS y el comienzo de la revolución cultural, se observa, en numerosos escritos, al menos aquellos publicados en francés por chinos mismos, una firme reivindicación, en cuanto a la forma, de seguir inspirándose del ejemplo de la pintura china tradicional. Así este texto, entre otros tantos[3]:

> La pintura china no está estrechamente sometida a las reglas de la perspectiva ni limitada por las leyes del tiempo y del espacio. El artista goza del máximo de libertad de expresión, pues pinta todo lo que ve cuando su ojo recorre el conjunto del panorama, en vez de dibujar una escena en perspectiva tal y como aparece desde un punto determinado. Esta técnica le permite representar un paisaje que abarca millares de kilómetros de montañas y de ríos, y de apagar todo el universo de una sola vez.
>
> Todo el Yangtsé puede ser pintado en un solo rollo horizontal (pudiendo su tamaño variar de un metro de largo hasta varias decenas de metros), que muestre la fuente del río, todo su curso sinuoso hasta el mar, y el paisaje de sus orillas. Luego, hay rollos verticales que muestran montañas que se encrespan las unas sobre las otras o que representan en un solo cuadro las casas de una calle al mismo tiempo que sus interiores.

[2] Mao Tse-Tung, *Sur la littérature et l'art*, Editions en langues étrangéres, Pekín.

[3] «Quelques caractéristiques de la peinture chinoise traditionnelle», de Pei Tche, en *Litterature chinoise* núm. 1, 1964.

Y Pei Tche concluye así su artículo:

> Sin embargo, los pintores chinos tienen como meta el captar al mismo tiempo la forma y el espíritu y tienden más a dar cuenta del tema que a dar una representación tan parecida como la de una fotografía. Un artista que pinta, teniendo la vida como modelo, se preocupa menos por los aspectos exteriores tales como la luz y la sombra que por la cosa en sí, y, por encima de todo, su espíritu, su naturaleza, su carácter interior. Ésta es otra característica de la pintura china.

Si todavía queda realismo en esta reivindicación, entonces ya no es socialista, ni crítico... sino «sin orillas»[4], es decir que ya no existe como concepto operativo.

Añadamos que la China artística nunca ha dejado de referirse al viejo maestro Tsi Pei-Che que, a pesar de sus títulos de nobleza proletarios —ha sido carpintero durante quince años hasta la edad de veintisiete años—, se encontraba como el que más en la gran tradición pictural china. Un año antes de su muerte, Fou Paoche[5], uno de los mejores seguidores de los maestros de la pintura clásica, tuvo derecho a un artículo más que elogioso en la revista china oficial, es cierto, pero destinada al extranjero[6]. El autor se limitaba a acreditarlo apenas por su «penetración siempre más avanzada en la vida real», lo que apenas demostraban las obras reproducidas para ilustrarlo.

Pero, al tiempo que se rendía homenaje a esta ilustre tradición nacional (el realismo socialista, elaborado en sus comienzos para el uso de los artistas soviéticos, no tenía problemas con la tradición nacional rusa de dominante realista), no dejaba, desde China o incluso desde cualquier otro lugar, ejercer sobre los pintores discretas presiones para que, con motivo de la celebración del nuevo mundo, se orientaran hacia nuevas técnicas y que, abandonando poco a poco el estilo chino, se adhirieran al estilo moderno —el estilo occidental.

En su libro *Clefs pour la Chine* (Gallimard, 1953), Claude

[4] *D'un réalisme sans rivages*, por Roger Garaudy, París, Plon, 1963. Este libro marca la ruptura ya iniciada en los hechos pero sin teoría de recambio, de gran parte de la *intelligentsia* francesa con el realismo socialista.

[5] Transcrito Fou Pao-shih por François Cheng en su admirable libro de reproducciones comentadas: *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*, Phébus, 1980.

[6] Tchang Wen-tsium, «Les peintures de Fou Pao-che», en: *Litterature chinoise*, núm. 2, 1964.

Roy cuenta una visita que hizo al pintor Ju Peon que, tras haber vivido mucho tiempo en París, practica los dos estilos, el chino, con pincel chino, y el occidental, en este caso la pintura al óleo. Y empezaba: «¿Cuántos artistas he encontrado cuyo drama es el suyo? Con el pincel chino en la mano son, a menudo, muy honorables descendientes de los grandes pintores Song, Yuan o Ming. Pero, aunque intenten abordar la realidad viva, los grandes temas históricos o sociales, en el mundo en que viven, se sitúan deliberadamente en la escuela no sólo extranjera a su país sino ajena a su genio».

Como si ciertas formas estuvieran volcadas hacia el pasado y como si tan sólo nuestro viejo realismo, surgido él también de un viejo mundo, fuese apto para la modernidad. Era la íntima convicción de muchos, en aquellos años cincuenta en los que se apostaba a fondo por China, una fascinación no exenta de paternalismo. Chinos, otro esfuerzo más para ser revolucionarios... en arte: os basta con aprender y asimilar la pintura al óleo. De qué otro modo se puede interpretar esta conclusión de un artículo de 1955:

> Porque el genio nacional de un pueblo no es una fatalidad. Como tampoco los chinos han sido destinados a la carretilla o al palanquín, sino que empiezan a fabricar bulldozers y alfombras móviles, y su pasado no les condena a ninguna forma de arte secundario. Hemos desaprendido a morir de hambre en China, y esto planteaba, imagino, un problema más difícil que el paso, como dice la canción, de la pintura al agua a la pintura al óleo. La pintura al óleo es para los pintores chinos sencillamente tan nueva como el cemento armado para los albañiles chinos, o la alternancia metódica de cultivos para los campesinos chinos. Dejémosles únicamente tiempo para aprender y nos sorprenderán[7].

Esto demuestra que el difunto realismo socialista revela tendencias muy capaces de sobrevivir a una simple aberración histórica.

Este desvío por China aclara mucho más las relaciones entre la forma y el sentido: si Mao se hubiera adelantado a Lenin, ya no hubiera habido sencillamente realismo socialista, sino otra doctrina que pretendiera la exclusividad gracias a la protección del poder. Es significativo que los grandes artistas aliados por voluntad propia al comunismo —de Picasso a Siqueiros— hayan ignorado soberbiamente las consignas de Jdanov.

[7] Jean Marcenac, «La peinture chinoise et le présent», en *Lettres Françaises*, 30 de diciembre de 1954.

El poeta Louis Aragon, teórico de un realismo socialista a la francesa —pero mostrando él mismo en su obra qué libertades se podían tomar con la doctrina cuando ninguna autoridad estaba capacitada para pedir cuentas—, defendía el realismo como una constante universal, «natural»: «No es nuestro siglo el que ha inventado la actitud realista en arte y en literatura. Era natural para el hombre de las cavernas que dibujaba sobre sus paredes bisontes y uros ante los cuales no hemos dejado de maravillarnos»[8].

Sabemos que esta afirmación, tópico que sigue teniendo valor de dogma, ha sido desmentida por los trabajos de los prehistoriadores, y en particular por Leroi-Gourhan: «si hay un punto sobre el que tenemos ahora certidumbre es que el grafismo comienza, no con la representación ingenua de lo real, sino con lo abstracto»[9]. Pero incluso esos mismos bisontes y uros que constituyen una etapa ya avanzada del arte figurativo sólo remiten al realismo en la representación del animal como figura aislada, mientras que el realismo occidental apunta a la organización de la escena. Volvemos a encontrar aquí uno de los caminos seguidos por la producción de sentido, el único que haya sido retenido por el realismo socialista de estricta obediencia. Los cuadros que remiten a esta escuela participan en general de la pintura de género, una especialidad, por cierto, del academicismo del siglo XIX (otra cosa ocurre con la escultura y la ornamentación mural, más inclinadas hacia el simbolismo, remitiéndose así a otra concepción de la organización del discurso). La escena propuesta es «realista» en lo que respecta a las grandes reglas de representación del espacio en uso desde el Renacimiento; es «socialista» —si se autoriza el atajo— al situar en ese espacio una historia edificante, típica de los tiempos presentes y, al mismo tiempo, anunciadora de porvenir. El espacio figurado sólo sirve para autentificar la escena a su modo, como se diría en el teatro, con un decorado realista. Es el tiempo del cuadro (véase capítulo 7) el que asume el discurso, pudiendo ser éste transferido verbalmente. Teatral por su decorado (el espacio de la imagen occidental descriptiva),

[8] Discurso de Moscú, 28 de abril de 1959, en *J'abats mon jeu*, París, Editeurs Français Réunis, 1959.

[9] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, París, Technique et langage, Albin Michel, 1974.

el cuadro es literario por la acción que en él se desarrolla y que debe poder ser contada. Mucho mejor: estos cuadros sólo funcionan mediante el relato que se puede hacer o leer de ellos. De modo que, este funcionamiento literario es el que hay que ver en la práctica. Veremos entonces que existen avenencias significativas con Jdanov.

Primer ejemplo: una descripción del propio Aragon sobre el cuadro de una pintora ucraniana, Iablonskaïa[10]:

> Aquí, *Sobre el Dniéper,* en 1954, no hay nada que sea declamatorio, nada que sea histérico, la tranquilidad de la atmósfera, sobre un muelle del gran río, un muelle sin nada de particular, sin duda en una ciudad, una especie de paseo donde están algunos personajes, decente pero comúnmente vestidos, nada de muchedumbre, entre los árboles recientemente plantados. Desde el primer plano, la sombra de los jóvenes árboles que sigue a los que se encuentran en el lugar desde donde mira el pintor, se alarga hacia el fondo y el color de esta sombra es de un azul vivo, parecido a venas saliendo del suelo... Un paisaje, diríamos. Sí, pero un... paisaje que no hubiera podido ser pintado hace algunos años, y por eso diría con facilidad, *también una pintura de historia.* La indumentaria de los transeúntes supone el desarrollo general de la economía soviética, la calma, el orden de ese muelle, el acondicionamiento reciente de las ciudades. La luz es la luz nacional de la Ucrania soviética. Pero se comprenderá si digo que este cuadro era impensable en la época de la guerra civil, en Kiev, que cambiaba de bando, con el ejército de los guardias blancos, o más tarde en la época de los *Bezprizorni,* de los niños abandonados... Estoy seguro de que, para el público soviético, estos delgados troncos de árboles urbanos, el aspecto tranquilo de un muelle de una ciudad, dicen muchas cosas convincentes, que ese público sabía sin tener conciencia de ello, porque es éste el espectaculo vivido cada día, pero que sólo se convierte en objeto de meditación cuando está fijado por el pintor. Un cuadro así hace el balance de las transformaciones del país, no a voz en grito, no mostrando cifras ni agitando banderas, sino mostrando el carácter *típico* del paisaje urbano en Ucrania en 1954, tal y como todos pueden verlo, y como un artista únicamente puede observarlo[11].

[10] Tatiana Nilovna Iablonskaïa, nacida en Smolensk en 1917.

[11] Discurso en el Congreso del P.C.F. en Ivry en junio de 1954, en *J'abats mon jeu, op. cit.*

Segundo ejemplo, éste de origen soviético: la comparación, hecha por un crítico soviético, entre dos cuadros que han figurado en la exposición de la URSS, en 1952. *¡Otra mala nota!* de Fedor Rechetnikov[12], y *Se Acondiciona* de Alexandre Laktionov[13]

> No es la primera vez que Fedor Rechetnikov se interesa por los niños. Los asiduos de las exposiciones no han olvidado sus lienzos: *Se trae a un preso, De vacaciones, Por la paz,* donde ha evocado con amor a sus pequeños héroes y ha demostrado su conocimiento del alma infantil.
>
> Nuestros lectores encontrarán aquí una reproducción de *¡Otra mala nota!* Recordemos brevemente el tema a partir de las notas de un joven crítico de arte, Vladimir Tolstoï publicadas en la revista *Movi Mir:* «El niño vuelve del colegio. Ante su confusión y su aspecto culpable, la madre lo ha comprendido todo; ¡otra mala nota! Vemos bien que está acostumbrado a ello: cuántas veces no ha prometido que esto no volvería a ocurrir; pero, jugando con sus compañeros, lo ha olvidado todo otra vez, ha sido más fuerte que él... El rostro de la madre expresa reproche, preocupación, pero en él también se lee amor hacia su hijo tan mal elemento. El visitante no puede dejar de sentir por éste una cariños simpatía. Imaginamos al chico en otros momentos: entre sus compañeros, en el patio, durante el recreo. Nervioso, despabilado, con rápidos arrebatos, es en el fondo un chico bueno y honrado. Su desconcierto no procede del miedo a ser castigado. Se lee sobre su rostro que tiene vergüenza de causarle pena a su madre, que se siente incómodo ante su hermana mayor "alumna modélica" y, por fin, que está mortificado de mostrarse de modo tan lamentable ante su hermano pequeño: esto mina su "prestigio" ante este último, que acostumbra a considerar un poco desde arriba, porque él ya es "grande". La amigable acogida del perro que se lanza a su encuentro no podría hacerle olvidar su humillación...».

El éxito de este cuadro, escribe el conocido pintor Nilolaï Joukov en el periódico *Sovetskole Iskousstvo,* se explica por el hecho de que los personajes representados no son estáticos, que viven y actúan, y estamos convencidos de que existen, e imaginamos muy bien lo que van a hacer... Todo en él habla y vive, sin que el autor tenga que esforzarse por desempeñar el papel

[12] Fedor Pavlovitch Rechetnikov, nacido en 1906.

[13] Alexandre Ivanovitch Laktionov, nacido en Rostov sobre el Don en 1910, muerto en 1972.

de apuntador. Todo en él es acción, todo se armoniza, concuerda y se explica, ni personajes, ni detalles superfluos. Es, a mi parecer, un brillante triunfo del realismo.

> Laktionov ha elegido como tema la instalación en un nuevo aparamento, de una madre con sus tres hijos: un chico pequeño, una hija y el hijo mayor, estudiante u obrero. Acaban de traer sus cosas, y miran a su alrededor: se sienten los amos de esta bella vivienda toda nueva.
>
> Laktionov, pintor con una personalidad original y claramente afirmada, se ha orientado hacia el relato de género en su más desnuda sencillez. Reproduce minuciosamente, concienzudamente, el interior de un nuevo apartamento: el suelo, el empapelado todo nuevo, el calentador en el trasfondo. El visitante admira lo acabado de su ejecución, un resultado que hace, por así decirlo, palpar la materialidad de las cosas.
>
> No obstante las opiniones están divididas en cuanto al valor de la obra de Laktionov.
>
> Vladimir Tolstoï, en sus apuntes ya citados, al tiempo que rinde homenaje a los méritos del pintor, demuestra que el lienzo de Laktionov no gana al ser comparado con el de Rechetnikov. «Miren —escribe— los personajes correspondientes de los cuadros de Laktionov y Rechetnikov: cuán atrasada y primitiva parece la madre del primero. Mirad a los escolares: en Laktionov, no es más, en el fondo, que "un niño muy bueno" sin ninguna individualidad; en Rechetnikov, es un ser verdadero, poético, pintado de humor, que tiene todo el encanto de la vida. Si comparamos sus hermanas mayores, el contraste es menos sorprendente. El contraste está también en la manera de representar los detalles y las cosas. En Rechetnikov, la cartera bien asida de la hermana mayor, alumna aplicada, al lado de la del chico, graciocísima, con sus cuerdas enrolladas a los patines que sobresalen... En cuanto a la reproducción escrupulosamente exacta de los objetos en el cuadro de Laktionov, hace pensar a un bodegón por faltarle tanta acuidad y carácter.» El crítico observa que «Laktionov, fiel a la enseñanza de los pintores rusos de género, tiende hacia la verdad de cada detalle, pero olvida que el realismo no es sólo la verdad de los detalles, que el pintor debe ser verídico también en lo esencial: la representación del elemento espiritual en el hombre. Latkionov se fija únicamente en la exactitud concreta de la *reproducción* exterior de los hechos, sin preocuparse por sacar a la luz su sentido profundo y sus aspectos múltiples, ni por liberar su *naturaleza íntima*». Comparando estos métodos diferentes de tratar un tema moderno en un cuadro de género, el crítico concluye con la incuestionable superioridad de Fedor Rechetnikov[14].

En el primer caso, un paisaje con personajes, género muy apreciado en la tradición realista europea (de la cual participa la pintura rusa). En la lectura convencional que hacemos, hay poco sitio para la anécdota. Por lo contrario, el paisaje connota, para nosotros, serenidad y, a falta de la eternidad, la intemporalidad. Es un momento de contemplación, no de acción.

La lectura que de él hace Aragon reintroduce una dimensión histórica (es él el que subraya «pintura de historia») llamando la atención sobre detalles indiscutibles, pero que no puede interpretarse más que en la lógica del discurso. Decir que «la indumentaria de los traseúntes supone el desarrollo general de la economía soviética» es probablemente cierto, pero no es lo que salta a la vista, como tampoco, en referencia a los numerosos cuadros de paisajistas del siglo XIX, pensamos utilizar los detalles de la ropa como reveladores de un estado de la economía —salvo si nos ponemos a mirarlos como documentos históricos, cosa que poseen necesariamente de algún modo. Lo real cotidiano, trivial, «solo se convierte en objeto de meditación cuando está fijado por el pintor», añade Aragon. Así, el proceso de producción de sentido según el realismo socialista —pero en ese caso existen en muchos lugares «realismos socialistas» que se ignoran— es, pues, más o menos el siguiente: de un paisaje en Ucrania en 1954, el pintor extrae las características típicas (otra palabra subrayada) sin jamás perjudicar la identificación del tema. Este paisaje es a la vez un paisaje particular y Ucrania reconstruida, apacible, próspera, flotando en su luz nacional (?), sin embargo, el paisaje así fijado sobre el lienzo sólo funcionará así a través del discurso del comentarista, convirtiéndose a su vez en discurso por el relevo del verbo. Como cualquier pintura de género o de paisaje académico del siglo XIX, esta pintura puede ser calificada de literaria, lo que no es forzosamente un insulto sino un modo de funcionamiento.

Los comentarios del crítico soviético —publicados en una época de estricta ortodoxia— confirman esa necesidad de precisar el contexto, de enraizar el cuadro en un tiempo histórico. Inmovi-

[14] Extraído de *Littérature Soviétique*. Reproducido en *Lettres Françaises*, 5 de noviembre de 1953.

lizados en un momento concreto, los personajes deben permitir reconstruir cabalmente una secuencia de sus vidas. No solamente deben ser inscritos en la historia, sino también decirnos en qué están pensando, qué han hecho antes, lo que van a hacer después, etc. Pase lo que pase, deben decírnoslo.

Sin embargo, la forma prevalece poco a poco sobre el tema. En buena ortodoxia, el cuadro de Latkionov debería tener preferencia: familia ocupando una nueva vivienda («desarrollo general de la economía soviética», diría Aragon), uniforme de pionero del niño, retrato de Stalin. La escena pintada por Rechetnikov, en cambio, pese a que sea indiscutiblemente realista, no tiene nada para poder entusiasmar a las imaginaciones en busca del socialismo. Ese chico avergonzado no tiene nada de «héroe positivo», y ¿es necesario pensar que es «típico» del conjunto de los escolares soviéticos? La mirada de reprobación de su hermana mayor, sin duda más en la norma, no basta —y quizá sea necesario decir: «al contrario»— para transformar el fracaso en promesa de triunfo.

¿Qué argumentos hacen valer los críticos para apoyar una opinión tan sorprendente? Llegan a una noción con la que la pintura realista burguesa ha podido acomodarse por razones ideológicas: la pintura china porque no era tributaria de la reproducción de lo real *(cfr.* cita de Pei Tche): «la representación del elemento espiritual del hombre». Y se observa este reproche totalmente inesperado hacia Laktionov: «se fija únicamente en la exactitud concreta de la reproducción exterior de los hechos, sin preocuparse por sacar a la luz su sentido profundo y sus aspectos múltiples, ni por liberar su naturaleza íntima».

Socialista o no, el realismo parece haber tenido una sola obsesión: pintar los sentimientos, los pensamientos, en pocas palabras, lo invisible, estimulando la profundidad en el espacio y el desarrollo en el tiempo.

Por lo tanto, nos preguntamos por qué Kandinsky ha tardado tanto con *De lo espiritual en el arte.*

CAPÍTULO XI

De lo emblemático a lo semiótico

Simbolismo y realismo.—Función emblemática de la imagen.—Una asociación prolífica: la mujer y el agua.—Recuperación del objeto del deseo.—Recuerdo del paraíso terrenal.—El agua madre y matriz.—Cabello suelto.—Exotismo.—Una escritura.—Variables semióticas.—Los rigores del código.—Fantasma, emblema, estructura.—La mujer que se acerca y el hombre que se aleja.—Significación y representación.—Configuraciones imaginarias.

Socialista o no, el realismo pictural entiende producir sentido reproduciendo un fragmento de espacio percibido que no planteará ningún problema de reconocimiento al espectador. Es la organización de la escena (todas las tendencias academicistas confundidas), o entonces —más o menos de manera socavada— la del significante (materia, forma, color) las que deciden el sentido.

Más allá de las doctrinas, o de las escuelas que reivindican las etiquetas, el simbolismo se opone al realismo —pero no hay que fiarse de las proclamaciones de unos y de otros— por su desprecio hacia lo verosímil. A la experiencia de la mirada, opone la imaginación, capaz de suscitar imágenes tan reales como las imágenes de lo real. Lo verdadero no es forzosamente verosímil. Por lo contrario, la ficción puede ser verosímil.

El simbolismo no intenta hacernos creeer en la realidad objetiva de las visiones que transcribe. Pueden ser meramente mitológicas, sacadas de escenas famosas relatadas por la literatura

religiosa, dar una apariencia física a monstruos engendrados por los miedos y las creencias milenarias. Así, se constituyen unas reservas de imágenes que alimentan las imágenes por venir, les sirven de referente como la percepción directa sirve de referente a la imagen realista. Toda la corriente simbolista de finales del siglo XIX —Odilon Redon, Rodolphe Bresdin, Gustave Moreau, Edward Muncha y tantos otros— podría ilustrar este propósito. Sin embargo no son esas imágenes, que desprecian el testimonio de los sentidos, las que, por el momento, nos servirán de ejemplo. Las volveremos a encontrar más adelante, para tratar de la imagen fantástica.

Imágenes que presentan exteriormente todas las características que hemos detectado en el realismo —y en particular imágenes fotográficas exentas de trucaje— sacan su sentido de su alcance simbólico. Para evitar la confusión, y porque la palabra «símbolo» se emplea en diversas acepciones, de ahora en adelante hablaremos de imágenes con valor emblemático. Nada les impide ser, a un primer nivel, realistas. El retrato de Stalin que figura en el cuadro de Laktionov ya citado *(Nos mudamos)* es, por ejemplo, un emblema, sobre todo en el periodo considerado[1]. Toda civilización, a veces sin saberlo ella, vive emblemas de ese tipo, más o menos trivializados o sacralizados. ¿Cómo se les recupera para producir sentido? Claro está que estos emblemas, símbolos de «rutina», no permiten tratar verdaderamente la función simbólica de la imagen, sino simplemente de esa franja en la que lo semántico y lo simbólico se superponen.

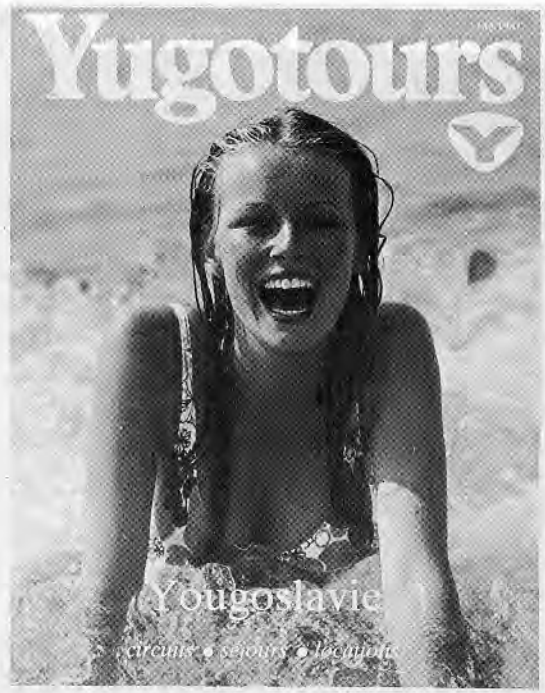
Esta mujer joven que sale del agua, y hace frente al objetivo del fotógrafo, no es una figura imaginaria, en el sentido en que ha existido realmente, que se ha prestado para ejecutar un conjunto de gestos cuidadosamente programados por el fotógrafo. Si podemos admitir la posibilidad de un artificio, no es en cambio esta hipótesis la que viene a la mente del observador; el efecto realidad prevalece y, a la vista de la imagen, no hubiera sido absurdo por parte de un lector de 1972 que indagase la dirección de la modelo. No cabe duda de que hay puesta en escena, pero su perfección misma nos la hace olvidar.

Sin embargo, esta imagen, convincente como ejemplar único, no tiene precisamente como objetivo el retenernos por su singularidad. Todo lo contrario. La modelo debe quedar en el anonimato más estricto, y no desviar hacia ella un interés solicitado por un objetivo de mayor alcance: vender vacaciones. El eventual cliente que se entretuviese en exceso ante los encantos de la modelo correría el peligro de ser un mal cliente para la empresa que ha editado el catálogo y elegido esta imagen para la portada.

[1] Ha quedado un emblema pero de signo invertido.

25. Portada del catálogo «Resid'air vacances», 1972.

Basta con hojear los catálogos con mismo destino, para volver a encontrar cada año imágenes fundamentalmente de la misma estructura: una mujer joven saliendo del agua, del mar la mayoría de las veces. Puede ser rubia o morena, estar seria o sonreír, andar o correr, hacer saltar el agua en finas gotas o alterar apenas la superficie tornasolada del mar o la arena mojada. La



26. Portada «Yougotours», verano de 1981.

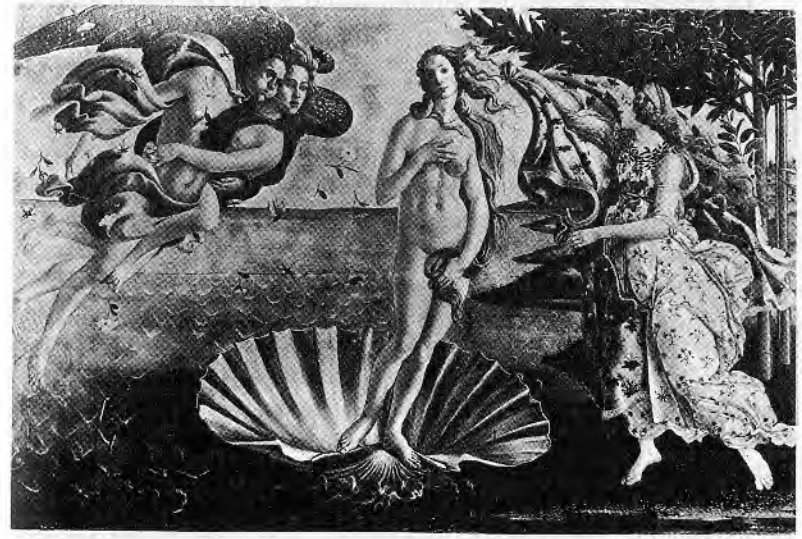
mayoría de las veces está sola, pero otras, un hombre la acompaña, la lleva o la ve venir. A menudo, está moviéndose, pero también puede que esté acostada sobre la arena, allí donde el agua sólo tiene unos pocos centímetros de profundidad. Una constante: la mujer y el agua. Millares de imágenes, con importantes variantes, algunas veces con singularidades apreciables, pero, en el fondo, la misma imagen siempre volviendo a empezar, y que tiene poder por esa interminable recurrencia.

En lo que se refiere a la mujer, no es difícil explicar esta frecuencia estadística. En adelante, la publicidad se destaca, cuando se dirige al hombre, en proponer como cebo lo que es, por excelencia, el objeto del deseo para derivarlo hacia otro objeto, en este caso el producto que está en promoción. Las vacaciones son, desde este punto de vista, un objeto de elección puesto que permiten, sin transgredir ningún tabú ni perjudicar el efecto realidad, proponer a la mirada un cuerpo lo más cercano posible del estado de «naturaleza».

La mujer casi desnuda —el último tabú de la desnudez es rara vez transgredido salvo si se dirige a un público limitado que se declara insensible a ciertos prejuicios— con una naturaleza a su alrededor cuidadosamente expurgada de todo signo de presencia de una actividad social, evoca confusamente, incluso para los espíritus fuertes, el famoso paraíso terrenal de donde fue expulsado el hombre por su pecado, al menos en la tradición judeocristiana.

Evocar el mundo antes del pecado es, evidentemente, invitar a repetir el pecado; hay poco peligro de que se acabe con éste. Pura tradición cultural, aunque remontemos hacia la noche de los tiempos.

Se trata, lo hemos observado, de una naturaleza donde el mar (en todo caso el agua) siempre está presente. Ni la montaña, ni el campo, ni el bosque, están puestos de relieve por la presencia femenina. Primero, por razones de verosimilitud estrechamente asociadas al código de costumbres; sólo el agua desnuda con «naturalidad» (hace algunos años, estaba prohibido pasearse con simple traje de baño por el paseo que bordeaba la playa). El hotel



27. *Nacimiento de Afrodita,* Sandro Boticelli, hacia 1486. Museo de los Oficios, Florencia.

con piscina permite, en cualquier lugar, desviar la dificultad, pero en detrimento del marco natural. En cuanto a la ropa «erotizada» con el éxito con el que la plasman las imágenes de moda, parece ser desconocida para los catálogos de vacaciones.

Más allá de estas dificultades perfectamente superables, hay entre la mujer y el agua afinidades culturales que explican la predilección de los publicistas. En las grandes cosmogonías, el agua tiene numerosos significados simbólicos que se reducen a tres temas: fuente de vida, modo de purificación, centro de regeneración. Asociada más o menos universalmente a la fecundación, refuerza, evidentemente, el erotismo de la imagen femenina. En la tradición judeo-cristiana que nos gobierna en gran parte, es madre y matriz.

Esta asociación de la mujer con el agua encuentra su más bella imagen en el mito griego del nacimiento de Afrodita, que ha inspirado a los grandes pintores de Occidente. Es pues, en gran parte por la imagen, como esta afinidad se ha visto reforzada en nuestro imaginario. La mujer que surge del agua es, precisamente, promesa de sexualidad y de un nuevo comienzo, al menos en el área cultural de gran extensión influida por la tradición greco-judeo-cristiana.

La imagen que nos ha servido como punto de partida no es más que una variante de este gran arquetipo. Los elementos particulares contribuyen a reforzarlo; el recorrido hacia el observador acentúa la promesa, al igual que la resplandeciente sonrisa, o los brazos que refuerzan la postura de la ofrenda. Añadámosle el pelo suelto, signo de abandono y disponibilidad (cf. María Magdalena, pecadora de la geografía cristiana). Recordamos el pelo suelto y sinuoso de la mujer objeto por excelencia, que se encuentra en la iconografía Art Noveau 1900; baste con citar aquí las espléndidas criaturas lánguidas y consentidoras que reinan en todas las obras de Alphonse Mucha. Esta mujer moderna y joven, aparentemente muy alejada de su semejante de principios de siglo, no deja de recordar, bajo aspectos de libertad, la eterna disponibilidad del sexo débil.

Habría que remontar a la misma época e incluso más allá hasta la pintura orientalista contemporánea del Romanticismo, para encontrar el origen de otro elemento que las vacaciones hacen perfectamente plausible: el exotismo. Si la modelo no es, con toda evidencia, de tipo no europeo, el pelo moreno y la piel bronceada evocan el recuerdo de alguna chica de las islas, tal y como

se soñaba en la época de Pierre Loti. En el imaginario occidental, la chica libre y bronceada que corre hacia nosotros haciendo saltar las gotas a su alrededor, ha tomado realmente la sucesión, *mutatis mutandis,* de las odaliscas de Ingress, de las bellas indígenas del *Tour du monde,* de las lánguidas orientales de Gleyre y de Gérome, de las tahitianas de Gaughin y de las efímeras compañeras de los legionarios conquistadores.

Ni escena de género, ni cuadro con pretensiones realistas, esta imagen ha renunciado por adelantado a cualquier tipo de singularidad, a cualquier evocación de un tiempo y de un espacio: no es más que una disposición de signos de una escritura, que hace de lo concreto un paso sin transición hacia el mito.

Este esquema se presta a múltiples variantes. Sin cambiar la relación mujer/agua que fundamenta su eficacia, podemos jugar con algunos elementos que dependen de la elección del modelo femenino y/o de la retórica de la fotografía.

Esta otra portada del catálogo turístico, a nueve años de distancia, pone de relieve las constantes y algunas variantes.

Constantes: mujer joven, agua, movimiento hacia el observador (carrera o mirada), sonrisa.

Variantes:	cabello rubio	*vs.* cabello moreno
	cabello mojado	*vs.* cabello al viento
	bronceado ligero	*vs.* broceado acentuado
	sujetador escotado	*vs.* sujetador ajustado
	postura de espera	*vs.* postura de desplazamiento
	boca muy abierta	*vs.* boca entreabierta

Estos elementos, que dependen de las características morfológicas de la modelo, está acentuados y completados por los elementos que dependen de la enunciación fotográfica.

retrato de medio cuerpo	*vs.* retrato de cuerpo entero
fuerte luminosidad	*vs.* luminosidad atenuada.

Podríamos seguir con esta comparación, término a término, guardando como imagen de referencia la que ha sido analizada en un principio[2] (y que ha sido consecuentemente valorada de

[2] Para quien quisiera proseguir, es mejor limitarse —es cuestión de moda— a las constantes definidas, aunque tengamos que partir de nuevo desde cero cuando una de las constantes ha sido modificada (mujer de espaldas, pareja, etc.)

28. El presidente Kennedy en un paisaje de dunas. *Paris-Match*.

modo arbitrario, como realización conforme con el esquema que postula el análisis, sin poder arrancarla de su condición de formación mental, la cual sólo puede concretarse con relación a una de sus ocurrencias). De ese modo, se pondrían de relieve una serie de paradigmas, verdadera reserva para disposiciones ulteriores.

¿Qué es lo que se encuentra así modificado por el recurso a variables morfológicas o fotográficas?

Por una parte, el país de acogida. Indeterminado en 1972, se le sitúa, no obstante, por algún sitio, «lejos», en una de esas tierras favoritas del exotismo tradicional. En 1981, la portada es la de un catálogo enteramente dedicado a Yugoslavia, de la que se ha querido acentuar el lado eslavo (Yugoslavia significa «eslava del sur») y la proximidad.

Por otra parte, el clima es erótico. Un poco misteriosa, ofrecida pero lejana, corriendo hacia nosotros pero como al ralentí, la mujer joven de la imagen de referencia es más una figura oní-

29. Imagen realizada a partir de la anterior con algunas variantes (ICAV Burdeos).

rica que una promesa inmediata. Por lo contrario, la joven rubia es inmediatamente accesible, y la transparencia de los símbolos eróticos eluden apenas el código de censura que rige este tipo de publicación.

Sin embargo, estas imágenes no pueden analizarse desde un solo punto de vista semiótico, que daría cuenta de ellas en términos de significación. Al tiempo que realizan —en forma estereotipada, lo cual atenúa su alcance— un fantasma masculino, materializan, además, un esquema del imaginario occidental, antigua creación colectiva que ha transformado el fantasma en mito. De ahí sacan su fuerza emblemática, que les permite a su vez convertire en elementos de un lenguaje. Desde ese momento, por recurrencia y esquematización, estos elementos se fijan, se organizan y permiten localizar una estructura, estricta combinatoria que autoriza la segmentación y la formalización. Sin embargo esto no es más que la parte emergente de un iceberg, como lo dice una metáfora trivial, pero explícita. Nos podemos atener a

un aspecto, analizar los tres por separado, pero sólo existe comprensión del funcionamiento cuando se capta una relación dinámica entre tres flujos en perpetuo movimiento.

Intentemos con una nueva imagen, antitética de las precedentes (ilustración 28).

Figura fantasmática: es, por definición, el nivel que escapa al análisis en el sentido en que lo entendemos aquí (y que evitamos confundir con este otro análisis que se practica en el transcurso de la curación e interroga imágenes puramente oníricas).

A cada uno le corresponde «reconocer» o no esta imagen como partícipe de sus alucinaciones. Según sea la respuesta positiva o negativa, cae de su peso que su alcance es diferente.

Figura emblemática: la referencia, aquí, no puede ser colectiva. Es una ocurrencia entre otras de un esquema profundamente interiorizado por cada individuo que participa de las grandes culturas del área occidental. Un hombre que se va solo hacia el horizonte plano, siguiendo una pista incierta, en un extenso paisaje, evoca casi siempre un final. Tradición ya muy antigua, de la que la pintura occidental da múltiples ejemplos: uno de los más conocidos es el de Ruysdaël, pintor holandés del siglo XVII, del

30. Charlot en la última secuencia de *Tiempos Modernos*.

que se ha hecho observar[3] hasta qué punto la figura obsesiva del hombre visto por detrás que se aleja hacia el horizonte, está ligada a las convicciones religiosas de este protestante rigorista.

Otro ejemplo, tomado éste del cine: el último plano de algunas películas de Charlie Chaplin, cuando el hombrecito se aleja dándonos la espalda, pero a veces con la esperanza de volver a empezar. Variante sobre el modo humorístico, es también tomada de un género narrativo: la última viñeta de cada aventura de Lucky Luke, en la que vemos la silueta del célebre héroe de cómic, que tararea su canción preferida, desaparecer en la inmensidad del paisaje.

Los precedentes, surgidos del cine y del cómic, ponen en evidencia el potencial narrativo de la foto, aunque sea presentada como si se bastara a sí misma: interpretamos como un final lo que fue en la realidad tan sólo un instante (dando lugar a una instantánea) rigurosamente desprovisto de significación. Ya hemos observado en diferentes ocasiones las veleidades narrativas de la imagen aislada, ya sea ella misma narración (cuadro de género), ya sugiera con fuerza un «antes» y un «después», ya, por fin, que la tradición le asigne una función narrativa.

Que esta foto represente al presidente Kennedy, que haya sido publicada poco después de su final trágico, es suficiente para detener cualquier intento de interpretación más matizada. El comentario propuesto por *Paris-Match*[4] acaba con la consolidación del sentido.

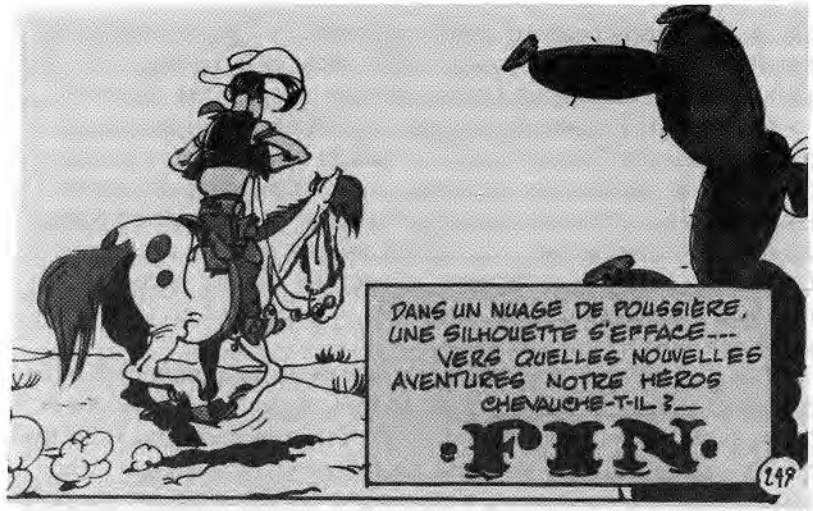
Podremos comparar con esta otra foto que, aunque de estructura parecida, tiene menor potencial trágico. Lo que nos conduce a recorrer la última pista.

Estructura organizada: al considerar esta imagen como un mensaje que se puede segmentar, podemos poner en evidencia algunos elementos de significación que, opuestos a los que nos proponen los dos ejemplos anteriores, definen verdaderos ejes sémicos.

Hombre	*vs.* Mujer
de espaldas	*vs.* de frente
paisaje dominante	*vs.* personaje dominado
cielo cubierto	*vs.* sol resplandeciente
negro y blanco	*vs.* color

[3] René Huygue, *Les puissances de l'image*, París, Flammarion, 1965.

[4] Como si fuera llamado por otra vida. Es la foto que hace llorar a Jackie.



31. La última viñeta de una aventura de Lucky Luke.

Evidentemente, no basta con hacer conmutar dos términos que se pueden oponer para hacer volcar la significación global, pero vemos perfectamente que un cielo azul, un horizonte marino, la utilización del color, etc., contribuiría ampliamente a desdramatizar esta imagen casi profética. Con la condición de respetar lo que, del esquema inicial, convierte la naturaleza en emblemática, variantes secundarias son posibles, como la comparación de las dos publicidades de las vacaciones lo han demostrado.

He aquí una imagen de los principios —la mujer saliendo del agua, optimista y sonriente—, y una imagen de final —el hombre alejándose en un paisaje triste—, triste y nostálgico. Tales calificativos tienen valor de grandes configuraciones imaginarias capaces de presentar cierta estabilidad. Con la condición de que se les respete, se podrá hacer variar, en el interior, unidades de menor alcance, pero sometidas a un funcionamiento semiótico.

El problema inicial es, pues, localizar las grandes configuraciones con valor emblemático, considerándolas como idiolectos[5] en el interior de los cuales el funcionamiento semiótico recobra todo su rigor. Avanzando más allá, volveremos a encontrar, quizás, fantasmas ampliamente compartidos, o las particularidades culturales que ordenan la elaboración del mito.

[5] Idiolecto: conjunto de enunciados (lingüísticos) producidos por una sola persona. Caracteriza lo que es propio de un individuo, en un momento concreto.

CAPÍTULO XII

La foto de moda o el rigor del código

Ropa escrita, ropa imagen.—Pose y decorado.—Fotografía de moda y teatro.—Espacio teatral y espacio tipográfico.—Convención y naturalidad.—Mujer de ayer y de hoy.—Un léxico de la feminidad.—Modernidad y tradición: gestos y posturas.—La foto de moda, «un lenguaje particular».—Una memoria de la pose y del decorado: un sistema de signos.

Roland Barthes ha dedicado a la moda un famoso libro[1]. Interesándose esencialmente por la ropa escrita, había dejado de lado —parece que no sin lamentarse— la ropa imagen. No obstante, había observado las particularidades de la fotografía de moda: «En el interior de la comunicación fotográfica, conforma un lenguaje específico que tiene, sin duda alguna, su léxico y su sintaxis, sus "giros" prohibidos o aconsejados.»

En un apéndice de la misma obra, Barthes volvía a la imagen para observar: «En la fotografía de moda, el mundo es fotografiado de costumbre bajo una especie de decorado, de fondo o de escena, en resumen, de teatro.»

Dejando deliberadamente de lado la ropa —paradoja, si se considera que la fotografía de moda no tiene otro objeto— me ha parecido interesante, para abordar la convención, siempre presente pero a menudo enmascarada bajo las apariencias —¡con-

[1] Roland Barthes, *Le sistème de la mode,* París, Ed. du Seuil, 1967. (Ed. española, *Sistema de la moda,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978.)

vencionales!— de lo «natural», tratar de la pose exigida al maniquí. Al comparar las fotografías de moda, con setenta años de distancia, no nos proponemos comparar la ropa, sino las actitudes de los personajes y las características del decorado.

Al observar que el mundo, para la fotografía de moda, se reducía a un teatro, Barthes, con su penetración acostumbrada, nos arrastraba mucho más allá de la representación de la ropa con fines comerciales. Volvía al estatuto de origen de la imagen occidental —el cuadro, palabra común a la pintura y al teatro, que la instantánea fotográfica (capítulo VIII), y luego el cine y el cómic (capítulo VI), debían cuestionar radicalmente.

A finales del siglo XIX y a principios del XX, el mundo de la fotografía de moda está, en todo caso, íntimamente asociado al del teatro. No sólo son las actrices famosas las que llevan ante el objetivo las últimas creaciones de los modistos (por ejemplo, la sección «Nuestras estrellas y la moda» de la revista *Comoedia illustré),* sino que el decorado del estudio de los grandes talleres está ampliamente inspirado en los de las escenas de la época[2]. En el capítulo IV, hemos sido conducidos, para explicar la noción de iluminación, a citar algunas de esas imágenes.

En el número del primero de noviembre de 1911, la señorita Napierkowska, de la Opera Cómica (Ilustración 16, capítulo IV) posa para las pieles Revillon Frères (foto Félix). Con ropa de uso cotidiano, la actriz ha sido fotografiada en un decorado de estudio, representando un parque: estanque, fuente, árboles esbozados en el fondo del plano, como diluidos en la niebla. Podría ser también el lienzo pintado de un fondo de escena de teatro, y quizás sea eso. La modelo está inmóvil, recta frente al objetivo. Con la mano derecha sostiene el manguito de piel del que se diría hoy que está en promoción. La mano izquierda, recogida, a penas visible, descansa a la altura de la cintura, en un gesto que, con algunas variantes, siempre obtendrá los favores de la fotografía de moda. Aunque su origen sea evidente —todo ser de pie, inmóvil, con una o dos manos libres, poco puede dejar caer el brazo, cosa que se considera antiestética y ficticia, o poner la mano en la cadera— este gesto tiene valor de convención y ha acabado significando hieratismo. El pie izquierdo, que apenas deja ver el largo abrigo, se encuentra en ligero movimiento hacia adelante, como

[2] Véase el catálogo de la Exposición: *L'Atelier Nadar et la mode. 1865-1913,* organizado por la Direction du Musée de France.

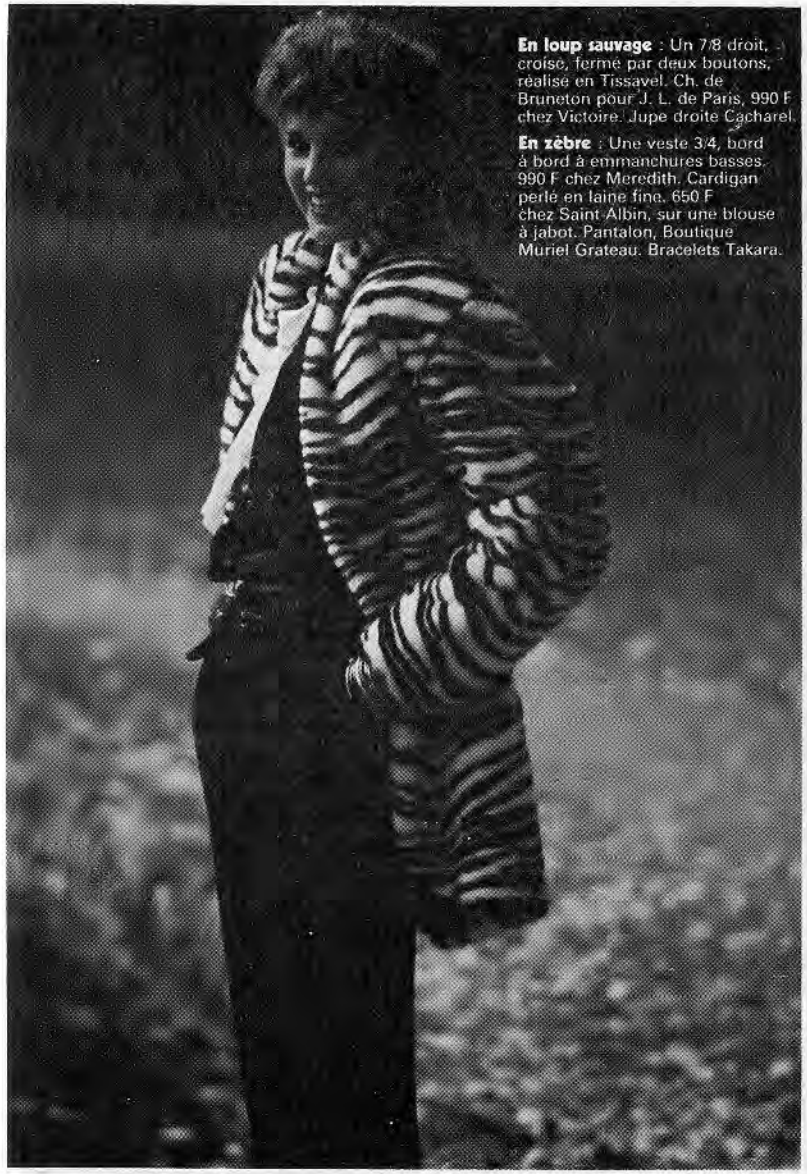
32. Ropa para salir, *Elle,* núm. 1830.

33. La señorita Marthe Chenal, de la Ópera. *Comoedia Ilustré,* primero de noviembre de 1911

esbozando un paso, que basta para confirmar que el sujeto está paseando, y que ha sido como sorprendido por el fotógrafo. La puesta en escena, sin embargo, no pretende *simular* la situación, sino *significarla,* utilizando un conjunto de elementos ya convencionales que recuerdan los del teatro, de los que proceden además. La actriz no deja de ser atriz, sencillamente ha cambiado de teatro.

Setenta años más tarde, he aquí otra modelo, vestida como para «salir» *(Elle* núm. 1830). El decorado ha desaparecido, y la joven se destaca sobre un fondo neutro en el que ocupan un lugar únicamente los signos tipográficos: hemos pasado de la puesta en escena a la puesta en página, habiendo perdido el espacio teatral todo su valor referencial, en beneficio del espacio tipográfico. Al igual que a la modelo de 1911 se le exigía significar hieratismo y discreción, a la modelo de 1981 se le exige significar la libertad y soltura de la mujer fin de siglo. Al paso tímido que esboza la señorita Napierkowska, corresponde el desenfadado balanceo de la pierna de su homóloga anónima. El cuerpo de la mujer, que el largo abrigo deja apenas adivinar en 1911, se dinamiza en formas sugestivas. Los brazos, ya no pegados al cuerpo sino muy abiertos, se apoyan sobre las manos, siempre a la altura de la cintura, pero esta vez en los bolsillos, otro gesto de compostura que las convenciones han reprobado durante mucho tiempo. En 1981, no hay situación simulada, como tampoco en 1911. Existe, en ambos casos, indiferencia hacia lo «natural», y recurso deliberado a un léxico de gestos y formas que delatan una época y su sistema semiótico, así como el estado de la técnica fotográfica o la ropa. El «sistema de la moda» se encuentra aquí doblado y recuperado por un sistema que tiene sus convenciones autónomas.

La doble referencia teatral y pictural, que daba a la imagen de moda una especie de legitimidad, no ha sido, en cambio, abandonada pura y simplemente en beneficio de una referencia gráfica y tipográfica. Esa otra modelo de 1981 *(Marie-France* número 299) ha recuperado parte del hieratismo de su antepasada, sin renunciar por ello a expresar la libertad. El decorado recuperado es un decorado «natural», es decir que funciona según el modelo fotográfico o cinematográfico que, oponiéndose al modelo teatral, enmascara todo lo que podría hacer sospechar la presencia de un plano de fondo artificial. La sonrisa franca y prometedora de la joven contrasta con el rostro serio de la modelo de princi-



34. Ropa para salir, *Mariè-France,* núm. 299.

pio de siglo, seriedad que no era regla absoluta pero que podía dejar paso a una sonrisa ligera y misteriosa. Son sobre todo las manos en los bolsillos del pantalón las que dan testimonio de una evolución radical de las convenciones: no hace tanto tiempo, era un gesto inconveniente, y las mujeres han tenido que llevar pantalón durante años antes de poder poner las manos en los bolsillos (que, por cierto, eran inexistentes hasta la revolución de los «vaqueros»). A pesar de esta acumulación de elementos que designan sin equívoco a la mujer de 1981, la escenografía general de la imagen (modelado, profundidad, iluminación) se diferencia de la imagen anterior que daba preferencia a las líneas y los lisos. La puesta en página moderna no se priva de efectos experimentados.

El estudio, pues, puede reaparecer de modo inesperado solapadamente mediante el invernadero *(Marie-France* núm. 300) o un espacio cerrado capaz de reunir los prestigios de lo natural y lo artificial. La modelo se encuentra de nuevo con todas las convenciones de la pose, cierto relajamiento de la silueta modernizando levemente el hieratismo de los gestos. El gesto de la mano derecha no forma parte de las convenciones de la fotografía femenina de moda: es el gesto típicamente masculino dentro de la convención iconográfica de la meditación. Se trata, el título nos lo indica, de poner «lo Masculino al Femenino». La mujer aquí representada, debido al papel que realiza —y nos volvemos a encontrar con el teatro que el decorado nos hacía sospechar— se acerca al modelo de su homóloga de principio de siglo: hieratismo, convenciones acentuadas, restauración del espacio con ilusión óptica. El gesto de la mano izquierda —apenas introducida en el bolsillo, pero con soltura y discreción, ya no relajación y voluptuosidad— complementa un conjunto que asocia simbólicamente lo serio masculino y lo serio de la mujer de antaño. Sólo la ropa —objeto de promoción— por su fantasía y sus tonalidades claras reintroduce la feminidad. Disposición meticulosa de las piezas de un léxico experimentado...

En ese mismo número de *Comoedia illustré* del primero de noviembre de 1911, en el que ya posaba la señorita Napierkowska, se puede ver, en la página anterior, a la señorita Marthe Chenal de la Opera presentando una «creación Premet» (foto Félix). Se trata, esta vez, de ropa interior (cuya identificación, sea dicho de paso, no es muy evidente setenta años más tarde: el conocimiento de los códigos es realmente indispensable para poder apreciar

35. Ropa para salir, *Marie-France,* núm. 300.

el sentido de una ropa). El decorado, siempre de estudio y siempre de inspiración teatral, evoca una especie de hall con arcos, amenizado con una especie de invernadero. Podríamos pensar en un palacio si la arquitectura, flotando en una niebla tan irreal (pero menos motivada) como los árboles de la página siguiente, no tomara apariencias fantasmagóricas. Ahí también, el decorado se asume como signo sin tender hacia la simulación. De pie, hierática como Dios manda, el rostro inclinado en una actitud muy frecuente en las imágenes de la época, mirando al objetivo, pero de modo indirecto y como a hurtadillas, la señorita Chenal juega discretamente con su collar con la mano izquierda, mientras que su mano derecha descansa sobre su cadera.

Comparada a esta imagen, la imagen anterior sólo manifiesta cambios que atañen a la imagen de la mujer y a la evolución de las costumbres. Pose y decorado son de semejante inspiración, pero precisamente es el contraste el que afirma la mutación de la mujer: pose masculina, prueba de emancipación, pero hieratismo y decorado irreal, que remite, por tradición a la feminidad.

Imagen semejante de una feminidad emancipada, este modelo «Saint-Laurent Rive Gauche» *(Marie-France* núm. 301), ha sido retirado del tradicional decorado teatral o seudo-teatral. Inscrita sobre el espacio blanco de la página, la silueta ha conservado de la pose de principio de siglo algunos elementos que demuestran la continuidad: hieratismo, seriedad, mano sobre la cadera (pero observamos que la mano ya no descansa de la misma manera). En cambio, el arqueado del cuerpo, en una especie de abandono provocativo que se inspira este vez en la imaginería del cine, contradice parcialmente las otras convenciones. Moderna, retro, libre, disponible, distante, accesible, esta mujer propone a todas la lectoras un ideal femenino, a la vez moderno y respetuoso de la tradición. Las rupturas, mediante diversos artificios, enmascaran a menudo las continuidades.

La fotografía de moda aparece, pues, como un género ya antiguo (más que centenario); como lo observaba Roland Barthes, «en el interior de la comunicación fotográfica, conforma un lenguaje específico». Sin duda, en el caso presente —y en razón de los trabajos semiológicos posteriores en los que Barthes ha participado— evitaremos hablar de un lenguaje, pero se trata de hecho de una esfera de expresión autónoma y coherente. Por la materia significante utilizada, por los procedimientos de producción, la fotografía de moda es, sin lugar a duda, una vicisitud de la fo-

36. Modelo Saint-Laurent Rive Gauche, *Marie-France,* núm. 301.

tografía; por su modo de impresión y de difusión, pertenece al ámbito más reducido de la fotografía de prensa. Queda por ver en qué se distingue de ella. En el fondo muy cerca de la fotografía de vacaciones —de la toma de vistas a la impresión, el proceso de producción es idéntico; y, en cuanto a la finalidad, es, en ambos casos, convencer para vender— la fotografía de moda debe respetar, desde la creación, ciertos imperativos: cuando el bañador es el que está en promoción (foto de moda), los gestos y las poses requeridas a la modelo no son los mismos que si se trata de decorar la portada de un catálogo, promotor de viajes.

Del análisis de las fotografías de moda (fotografías que tienen como finalidad la de presentar las colecciones de ropa propuestas por los grandes modistos) se destaca un sistema de imperativos coaccionantes. Siendo la ropa en sí la novedad que hay que descubrir, no se puede esperar de él que funcione como recuerdo. Un signo no puede existir más que si hay memoria capaz de reconocerlo; una ropa recientemente creada no puede darse a reconocer, salvo negando su originalidad, dándose como retorno (es a menudo el caso, involuntariamente). La fotografía de moda hace colaborar a la memoria utilizando convenciones, en su mayoría relativas al modelo y al decorado. Estas convenciones se organizan en un sistema de signos repertoriados y combinables, es decir en código. Este código suple a las debilidades del léxico del que dispone, jugando con su evolución diacrónica; la popularización de las imágenes del pasado amplía entonces considerablemente el repertorio.

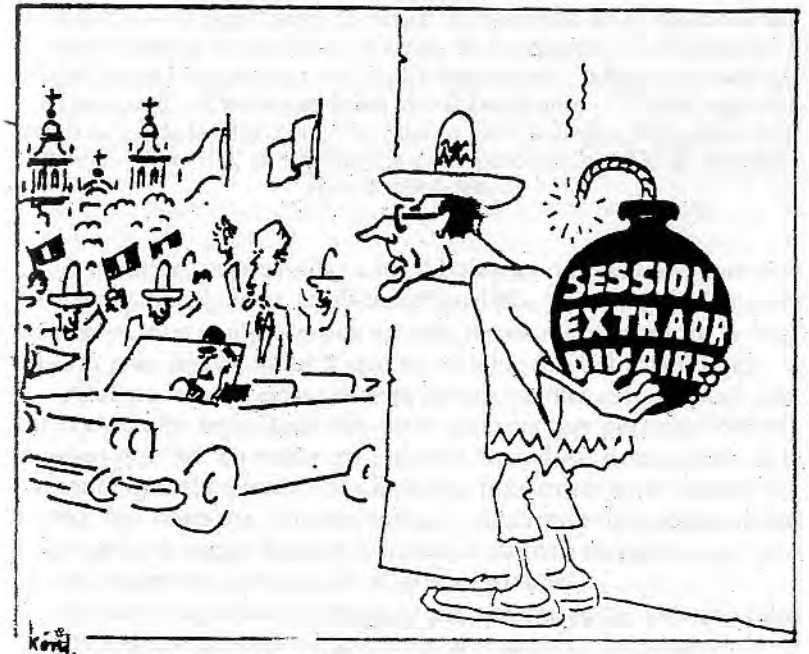
Este código es fácil de describir en sus grandes líneas, puesto que es relativamente limitado y fácil de circunscribir. No olvidaremos, sin embargo, que este mismo código no es más que la red de relaciones aparentes, ellas mismas implicadas por motivaciones de origen fantasmal y su prolongación emblemática (véase capítulo XI).

Primer elemento: el decorado, o más bien el plano de fondo sobre el que se destaca el maniquí. Si está ausente, nos remite al espacio moderno de la puesta en página, con o sin variante tipográfica. Si está presente, construye el espacio tradicional de la puesta en escena, y participa de su modelo implícito, el teatro. Este espacio seudo teatral, a su vez, puede ser abiertamente artificial (el estudio reivindicado) o naturalista (decorados naturales o perfectamente simulados) con diversas posibilidades intermediarias, sobre todo utilizando aquellos lugares que gustan tan-

37. Presentación de la moda: el bañador. El hieratismo se opone a la exuberancia de la publicidad de vacaciones.

to a los fotógrafos de moda y que, en materia arquitectural, ya tienen función decorativa (fachadas, escaleras, fuentes, invernaderos, columnatas, etc.). A pesar de su alcance emblemático, fijado por la imagen, cada decorado no está definitivamente provisto de un significado estable. Todo el sistema de relaciones internas a la imagen decidirá sobre ello.

Segundo elemento: el maniquí, él mismo suma de gestos y poses codificados, poniendo en funcionamiento un código más amplio del cuerpo fotografiado (cuya relación con lo que se llama lenguaje del cuerpo es lejana, otro sistema semiótico, pero no icónico). De entrada, la presencia o ausencia del decorado, del fondo, le confieren un estatuto semiótico diferente: si hay decorado, el maniquí se convierte en signo de escritura, como casi todos los signos tipográficos que lo acompañan. En el primer caso, tiene un espesor que traduce el modelado, es simulacro que se dirige a los sentidos; en el segundo, no es más que construcción gráfica, disposición de líneas, dinámica de formas casi abstractas.



38 Giscard en México. Dibujo de Konk, *Le Monde*.

En ambos casos, pero a menudo con un alcance diferente, cada parte del cuerpo permite constituir un léxico de posturas, gestos, poses. La cabeza puede estar recta o inclinada, de perfil o de frente; la mirada puede estar dirigida o no hacia el objetivo; el cuerpo recto o encorvado, las piernas juntas (o confundidas por la ropa que las protege) o esbozar una abertura que traduce, tan sólo de modo accesorio, el movimiento. En cuanto a los brazos, proponen un alfabeto más complejo que plagia sistemas semióticos vecinos (postura de meditación), pero que juega, la mayoría de las veces, con variantes muy leves y sutilmente significantes (el rico paradigma de la mano en la cadera). Recordemos que cada gesto, postura o actitud tiene una variante sensual, que valoriza la representación, y una variante intelectual, que valoriza la significación.

Así es como puede ser la mujer libre o sometida, provocativa o disponible, masculina o femenina, objeto de deseo o estímulo intelectual. Todo esto en una simple fotografía de moda.

CAPÍTULO XIII

Signos organizados en el espacio de la imagen

¿Un dibujo vale por un editorial?—El dibujo de prensa no es descriptivo.—Artículo humorístico y dibujo: armas difíciles para un rápido comentario.—Aunque breve, la lectura se desarrolló en el tiempo.—Estructura lineal de lo escrito, irradiación de la imagen.—La lectura de la imagen es casi instantánea.—Con dos condiciones: hábito del contexto y del grafismo.—Elementos dados simultáneamente.—Posible segmentación en unidades discretas.—El tiempo para la lengua, el espacio para el dibujo.—Más allá, la experiencia de la percepción.—De lo perceptivo a lo semántico.

A menudo, para saludar a los dibujantes de prensa —con motivo, en general, de la publicación en libro de su producción cotidiana—, nos complacemos en reconocer que hay tanto o más en uno solo de sus dibujos que en el editorial del mismo día.

¿Qué podemos pensar de esta comparación? ¿Merece tan sólo ser tomada en serio, más allá de la picardía que permite? Sospechamos que no, en tanto un examen cuidadoso demuestra rápidamente que el artículo y el dibujo no funcionan en el mismo registro. No obstante, solapadamente, descartada la comparación, ésta vuelve a surgir bajo otra forma o en otro contexto. Es, otra vez, el problema del sentido el que se plantea.

El viejo paralelismo imagen/palabra no tiene, pese a todo, mucha pertinencia en tal grado de abstracción. La imagen de la que se trata aquí, pues, es el dibujo de prensa, un género casi tan

antiguo de la misma prensa (de ahí una sólida tradición histórica); las palabras que deseamos someter a observación son aquellas que se arreglan para formar un artículo, género literario quizás menor, pero que, al menos por su finalidad, se aparta resueltamente de otros géneros, como el poema, el relato, etc. Dejamos de lado así, por evidente, el paralelismo a menudo planteado entre la fotografía o el dibujo realista y la descripción; el dibujo de prensa, dedicado al humor, no es nunca descriptivo, hasta tal punto que cuando un periódico publica un dibujo con fines esencialmente descriptivos, nadie habla del dibujo de prensa. Primera tarea, pues: definir las parejas en presencia, de un lado el dibujo de prensa, de otro el artículo, aunque estos dos objetos sean de los que no es necesario definir para distinguir.

Empecemos por el artículo. La prensa anglosajona distingue escrupulosamente —dice— entre la exposición de los hechos y el comentario (y reprocha a la prensa francesa el no saber hacer las partes). Ocasión esta para ver más claro en la doble función del artículo: de un lado, informa —es decir que toma nota de diferencias, desviaciones, en relación con una norma que no da lugar a información—; de otro, emite un juicio que compromete al autor del artículo, bien sea como personalidad, bien como portavoz, reconocido o no, de una corriente de ideas, organizada o no. En ese caso, ya no nos encontramos ante los «hechos», sino ante las conjeturas. Las dos funciones son hetereogéneas; la exposición de los hechos pone el mensaje de relieve y el autor puede ser perfectamente anónimo (en el caso de télex de agencias más o menos rehechos, poco importa la forma); por lo contrario, el comentario debe su autoridad a la personalidad del que lo formula, hasta el punto de que el periódico recurre a expertos, o al menos a personalidades del mundo de las letras, de las ciencias, de las artes, etc. En el primer caso, se hace hincapié en el mensaje, en el segundo en el enunciador.

El dibujo de prensa no asume jamás la primera función que, en la prensa escrita al menos, está dejada al cuidado del verbo (contrariamente a una idea tenaz, la foto no informa más que excepcionalmente, incluso en la televisión). En cambio, el dibujo siempre es comentario; es la firma del dibujante la que el lector localiza, como una de las características mismas del dibujo y que constituye lo esencial del mensaje. Este comentario se hace un deber de ser humorístico, cosa que es una constante del dibujo de prensa desde sus orígenes. ¿Es esto mera rutina o imperativo

específico? Es difícil decidir, pero no se ve muy bien lo que podría ser un dibujo que, de un modo u otro, no dependiera del género humorístico. Los ejemplos tomados de otros terrenos, en particular del libro ilustrado, demuestran que el dibujo, cuando propone un comentario (lo que no es generalmente su función fuera de la prensa), nunca lo hace sobre el modo llamado serio. Ahora bien, sus demás intervenciones no son menos «serias» que el texto que le acompaña, aunque sea descriptivo, poético, narrativo, etc. Esta particularidad nos sugiere que el dibujo no puede afrontar los conceptos más que desviándose por el humor. Desde este punto de vista, el género literario que mejor soportar la comparación con el dibujo de prensa es el artículo humorístico.

Al igual que el dibujo, este tipo de artículo debe ser humorístico; por fin, al igual que él, no requiere la atención del lector por mucho tiempo, aunque su influencia sea duradera. Esta manera de jugar con el tiempo, de tender de algún modo hacia la instantaneidad, nos conduce a ir más allá en el paralelismo artículo humorístico/dibujo de prensa, ya que ahí es precisamente donde lo verbal y lo visual demuestran que no disponen de las mismas armas. Recordemos simplemente, antes de proseguir, que el artículo humorístico está en gran parte basado en la «ruptura final», es decir que lo debe todo a la linearidad de la lectura, organizando sus elementos prácticamente en el solo eje temporal. Si exceptuamos los perfiles y las caricaturas —que sólo tratan a un personaje y, en ese sentido limitan su comentario—, los dibujos de prensa, con o sin palabras (pero es mejor, en razón de nuestra reflexión, cogerlos sin) desvelan un modo de funcionamiento original, que vamos a intentar demostrar.

Volvamos al artículo humorístico. Tiempo de lectura: 25 segundos, que se pueden corregir en función del lector. Aunque ese tiempo sea muy breve y dé la ilusión de instantaneidad, es experimentado como una progresión en la que cada elemento se desvela en el preciso momento en que interviene en el proceso demostrativo. Los elementos se suceden y, a pesar de su existencia en el espacio de la página, su aparición simultánea en el campo visual del lector, nuestros hábitos de lectura los reintroducen en la única dimensión temporal. Es cierto que, a veces, rompiendo con la disciplina, el ojo se coge a una palabra por anticipado y, al integrar este elemento inesperado a los que ya han sido asimilados, el espíritu del lector se adelanta a la conclusión..., para descubrir, a menudo, a la hora de la verdadera conclusión, que

su interpretación era falsa. En ciertos poemas, la disposición tipográfica favorece, por lo contrario, este vagabundear por el espacio de la página, pero entonces no hay proceso demostrativo: el poema es una construcción «polícrona» (que no está sometida al tiempo lineal) que el lector está invitado a reinventar a cada lectura. El desciframiento de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha ya no es un imperativo absoluto, sino una propuesta entre otras que no debe, en cualquier caso, poner trabas a nuestra libertad. Antes de leer del modo que se aprende en el colegio, tenemos toda libertad para ver el poema, coger aquí y allá siguiendo el azar (?) palabras extrañas o conocidas, y, para derivar hacia un breve ensueño que una lectura más atenta reactivará o volverá a lanzar hacia otros caminos. El poema escrito —pero esto es muy conocido desde Mallarmé o Apollinaire— juega con el espacio y el tiempo. Éste no es el caso, evidentemente, de los textos que privilegian los procesos lógicos y que, por ese mero hecho, se hacen un deber de imponer un orden estricto, en particular el comentario. La lectura por anticipado no cuestiona entonces el orden de aparición de los elementos. Es «monócrona», es decir forzada por la linearidad temporal. Esto es cierto para el artículo humorístico, para el artículo (particularmente en *Le Monde*, donde la austeridad de la tipografía refuerza la homogeneidad del texto), pero mucho menos para la página de periódico en su conjunto. Por lo contrario, al menos en lo que se refiere a la prensa sensacionalista, los titulares grandes, los titulares en general, permiten una primera lectura en mosaico, resueltamente «polícrona» esta, aunque maliciosamente programada. Esto nos puede sorprender pues la prensa, sobre todo la sensacionalista, busca esencialmente captar la atención del lector y el recurso a procesos lógicos sería de débil rendimiento. Vemos mejor así hasta qué punto la demostración requiere la linealidad temporal y, a la inversa, cómo la puesta en sueño de la razón, sea cual sea su finalidad, se adapta a una parcelación del tiempo. El espacio ofrece entonces una estructura menos coercitiva que llamaremos «irradiante», después de Leroi-Gourhan.

En efecto, para el eminente prehistoriador, las estructuras lineales —lo que él denomina la «linealización de los símbolos»— aparecen de modo tardío y completamente inducidas por el lenguaje, por el desvío de la escritura [1]. Los primeros grafismos eran

[1] A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*

abstractos y probablemente destinados a traducir visualmente ritmos sonoros. Más tarde, «sobre los dos polos del campo operativo se constituyen, a partir de las mismas fuentes, dos lenguajes, el de la audición, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de sonidos, y el de la visión, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de gestos, traducidos en símbolos, materializados gráficamente». De un lado, la palabra, que va a desarrollar el lenguaje y el pensamiento analítico asociándolos a la linearidad temporal; de otro, el gesto, que volveremos a encontrar en el origen de la expresión visual, que se desarrolla en las dos, o, a veces, tres dimensiones del espacio. Dos sistemas de organización de los símbolos que la civilización asocia cada vez más estrechamente, sin por ello confundirlos.

Retengamos de este acercamiento que existen dos lenguajes, uno sonoro, otro visual el primero más bien volcado hacia la expresión del pensamiento analítico (que no quiere decir: exclusivamente), favorecido por el desarrollo en el tiempo; el segundo, más arcaico, ligado al pensamiento mítico, inclinado a no destender la dimensión temporal, o más bien, a ignorar la linearidad «monócrona». En nuestra hipótesis, el artículo humorístico sería una manifestación del primer lenguaje, el dibujo de prensa una manifestación del segundo, con el correctivo de que nadie existe en estado puro.

Tomemos como ejemplo un dibujo de Konk, que ilustra, de modo personal, un acontecimiento de la política francesa: una declaración señalada de Jacques Chirac, líder del RPR, mientras que Giscard d'Estaing, entonces Presidente de la República, estaba de viaje oficial en México.

El tiempo de la lectura es mucho más difícil de medir que para el artículo humorístico. No obstante, se puede decir que no sobrepasa los cinco segundos, al menos con temas tan corrientes de la actualidad de la política francesa y del folklore mexicano por no plantear cuestiones marginales. Es muy frecuente que la comprensión sea casi instantánea, lo que quiere decir sencillamente que los medios empíricos que utilizamos para medir el tiempo de aprehensión del mensaje son completamente ineficaces. Además, el tiempo de exploración es muy variable según los sujetos. Los sujetos más lentos, por ejemplo, perciben de inmediato la configuración de conjunto (personajes y situación) pero sólo se percatan de la significación del dibujo, en un cierto plazo de tiempo. Esta situación se vuelve a encontrar, por cierto, en el

artículo humorístico puesto que ciertos lectores, tras haber descifrado correctamente el texto escrito, sólo aprecian, con un retraso variable, el juego de palabras o la alusión que da a la ruptura final toda su legibilidad. El artículo humorístico y el dibujo tienen a veces esto en común y es que la explicación de una tercera persona es necesaria. Descuidando estas dificultades debidas a causas muy diversas, sin embargo, podemos adelantar que el dibujo sólo requiere cinco segundos ahí donde el artículo humorístico sólo necesita veinticinco.

¿Es pertinente la comparación? El parentesco que hemos creído detectar, ¿autoriza acaso a seguir comparando más allá de una vaga similitud, pese a la especificidad del artículo humorístico y del dibujo, tanto más cuanto esta especifidad hace que no sean intercambiables? El dibujo de Konk sobre las relaciones Chirac-Giscard, con la interposición de México, habrían podido ser, sin embargo, tema de un artículo humorístico, y el acercamiento, en un primer momento, no es absurdo.

La comprensión del dibujo, la sonrisa que debe acompañar su lectura (pues si el dibujo no es reconocido como «gracioso», es más o menos ineficaz por las convenciones del género), suponen que el lector tenga un conocimiento previo de los elementos cuya combinatoria hace el alcance del dibujo. Reconocer a Chirac y a Giscard es una operación inmediata, en razón, por una parte, de la popularidad de los dos personajes, y, en razón, por otra, de la frecuentación cotidiana de los dibujos de Konk por el lector. La lectura de la prensa extranjera es aclaradora desde ese punto de vista, pues no siempre se reconoce a nuestros hombres de gobierno en la interpretación que de ellos dan los caricaturistas que desconocemos. Con motivo de ese preciso viaje a México, la prensa mexicana ha propuesto caricaturas del presidente francés que, si no plantean problemas para el lector mexicano, no son evidentes para el lector francés. El material gráfico, en su sencillez, debe, por lo demás ser muy elocuente para adaptarse a situaciones nuevas: de ese modo, debemos reconocer a Chirac bajo el famoso «sombrero»* mexicano, y el lector distraído tendría alguna excusa, si no fuese guiado por algunos signos muy fuertes, por no reconocer, en este mexicano de opereta, al alcalde de París.

* *N. de la T.* = en castellano en el texto. Palabra española asimilada al francés, que alude a cualquier tipo de sombrero grande perteneciente al folklore hispano.

La identificación de los dos protagonistas, sin la que el dibujo sería sencillamente incomprensible, es, pues, más o menos inmediata, siempre que se tome la palabra con algo de aproximación (pero, como el punto que no ha sido extendido, el «tiempo cero» no es más que una ficción elaborada para las necesidades de la teoría). La referencia al viaje presidencial, también indispensable, es particularmente sobria, pero ahí el trabajo ya está hecho: una parte importante del periódico, desde hace varios días, le está dedicado y es imposible que un solo lector no sepa, al menos lejanamente, que Giscard está en México. El contexto halla aquí toda su importancia y nos percatamos de ello más tarde, cuando caemos ante un dibujo aislado del que no recordamos muy bien en qué ocasión ha sido producido.

El cuarto elemento, por el contrario, nos remite a una mitología duradera, aunque simplista: la de los latinoamericanos que ponen bombas, bandidos o revolucionarios, que han sido la época dorada de toda una imaginería más o menos bien inspirada. Ésta es tan conocida que existe poco peligro para que siga siendo hermética a un solo lector de *Le Monde,* aunque el público de ese austero periódico no tenga la fama de frecuentar la subliteratura donde merodean malos portadores de sombrero. En cualquier caso, es esta unidad la que dará su coherencia al dibujo, puesto que permite, al mismo tiempo, caracterizar y ridiculizar el gesto de Chirac, aprovechando un viaje de Giscard para hacer una declaración estrepitosa, que muy pocos observadores han podido considerar bien intencionada. Sea cual sea la jerarquía (que se reconstituye *a posteriori),* podemos decir que los cuatro elementos indispensables para la comprensión del mensaje (Giscard-Chirac-viaje-sombrero mejicano) están explícitamente visualizados, sin orden ni suspense, y se convierten así en características de toda relación lingüística, incluido el artículo humorístico.

La segmentación «salvaje» a la que hemos procedido hace aparecer muy bien, como siempre que hay producción de sentido, unidades discretas, susceptibles de verse sometidas a la prueba de la conmutación. En el plano de un análisis semántico, podemos poner de relieve paradigmas que no serían muy diferentes aunque se tratara de un artículo humorístico reconstruido a partir de las cuatro unidades repertoriadas (y podríamos aquí ponernos como ejercicio escribir un artículo de este tipo). Con todo, el dibujo se distingue del artículo humorístico en dos aspectos

esenciales: la estructura del significante y la organización sintagmática.

Sabemos que el significante gráfico, y particularmente el que nos interesa, no es arbitrario en el mismo grado que el significante lingüístico. Su forma es, de alguna manera —y no volveremos sobre los límites de la palabra, que ha constituido una etapa dorada de la semiología— motivada, aunque sometida a convenciones. Observaremos, una vez más que, tratándose de dibujo de trazo —para la fotografía o la pintura sería otra cosa— la segmentación en unidades discretas, al menos para ciertas zonas de la imagen, se hace tan fácilmente como en la lengua donde se localiza las unidades de primera articulación. Por ahí, nos acercamos al pensamiento analítico que supone el dominio de una reserva de signos repertoriados, dicho de otro modo, un léxico, lo cual no quiere decir, evidentemente, que estos signos sean estrictamente monosémicos.

Con el matiz de que el significante es de naturaleza diferente, es inquietante ver hasta qué punto el signo lingüístico y el signo gráfico funcionan de modo análogo: una relación significante-significado relativamente estable y una organización del léxico en paradigma, dicho de otro modo, en sistema. ¿Dónde se sitúa entonces la diferencia? Precisamente en la organización sintagmática que en un caso (la lengua) se opera sobre un eje temporal, en el otro caso (el dibujo) se opera en un espacio no jerarquizado, al principio. Otra diferencia esencial: así como la lengua dispone de palabras especializadas capaces de asumir las funciones lógicas, el dibujo sólo dispone de signos categoriales, como si el léxico no poseyera más que nombres, adjetivos y algunos verbos de forma fija e indisolublemente ligados a sus sujetos en sitagmas verbales. Hay ahí una paradoja: ¿cómo puede el dibujo, con una economía considerable de tiempo, privado de herramientas que se pueden creer indispensables para el manejo de conceptos, concurrir con la lengua en el terreno del comentario, prerrogativa esta del pensamiento analítico? Para el cuadro del pintor, del que aceptamos reconocer que manipula más fácilmente los «afectos»* que los conceptos, la cuestión no se plantearía.

El dibujo de Konk se presenta como una escena que reúne

* *N. de la T.* = el francés distingue entre «afectos» y «affects». «Affects» es la traducción del término freudiano. De ahí que pongamos la palabra entre comillas.

en un mismo espacio a dos hombres políticos. Que esta escena sea ficticia y dada como tal, no modifica su composición interna (véanse capítulos VII y VIII). Ésa no es la regla en cuestión del dibujo humorístico, ya que, en algunos casos, son los símbolos los que se ven directamente puestos en relación, fuera de toda anécdota. En todos los casos, sin embargo, el ojo se vuelve a encontrar ante una situación habitual: grabar lo que se le da a ver.

Inmediatamente, una pista se nos ofrece a nosotros: el dibujo se beneficiaría de nuestra experiencia de la percepción visual. Entrenado desde siempre, nuestro ojo podría identificar, más o menos instantáneamente, las estructuras simples, como lo ha puesto de relieve la psicología de la forma. Cuando las formas se complican, cuando nos cuesta demasiado reconocernos en medio de una confusión que ninguna organización puede hacer inteligible, entonces nos ponemos a descifrar el espacio siguiendo trayectorias complejas, algunas veces reconstituidas experimentalmente en laboratorios[2]. El tiempo reaparece y, con él, el pensamiento analítico puesto que, entonces, más o menos conscientemente, utilizamos una cuadriculación del espacio a explorar. El dibujo humorístico —en cualquier caso el de Konk, pues otros dibujantes como Dubout han jugado con la complejidad— es particularmente esquemático, reducido a algunos rasgos que no dejan lugar para lo superfluo. En este espacio rastreado, la mirada puede proporcionar sus mejores marcas, de ahí la impresión de que la percepción sea instantánea.

No obstante, ver no es forzosamente comprender. La rapidez de la mirada no nos sorprende pero es más sorprendente que el pensamiento le siga. Es cierto que no hay verdaderamente percepción más que si hay inteligibilidad (es una experiencia corriente, por ejemplo, al caer la noche, comprobar que las formas definitivas sólo son grabadas cuando se ha identificado el objeto).

A partir de ahí, el éxito del dibujo dependería de una especie de astucia: utilizar los mecanismos de la percepción con fines puramente semánticos, disponiendo, en el espacio que el ojo va a recorrer, signos fuertemente saturados. Deberíamos admitir que bajo esta condición —el recurso a un léxico sin ambigüedad— percepción equivale a desciframiento y que la ganancia de tiempo así conseguida sólo resulta de una transferencia de lo semán-

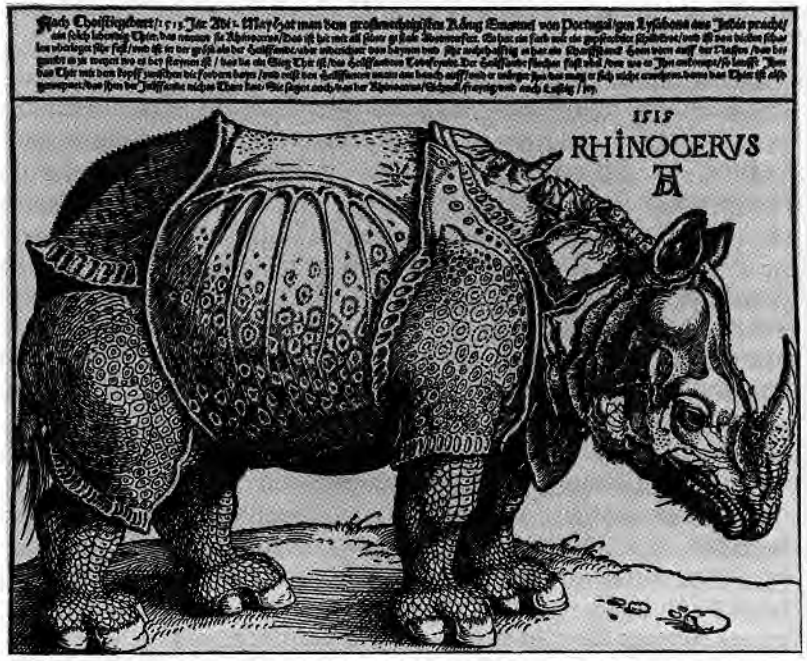
[2] Experiencia de Alfred L. Yarbus en el Instituto para los problemas de información transmisión, de Moscú.

tico a lo perceptivo, operación imposible, o al menos diferida en el caso de la pintura que hace «durar» por acumulación de detalles.

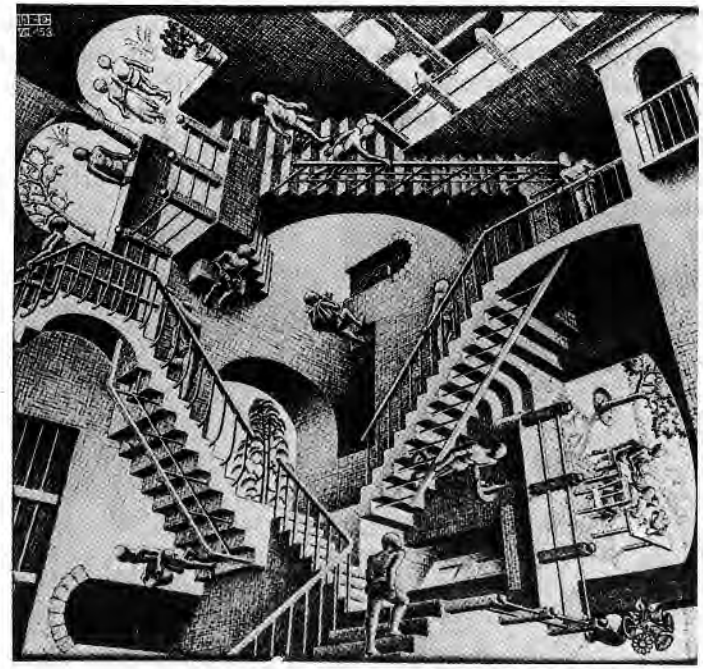
Para recapitular:

1. El dibujo utiliza un repertorio de signos que constituyen un léxico limitado, rápidamente desfasado (se puede cambiar de presidente) pero capaz, por su duración sin validez y en el interior de su territorio, de constituirse en sistema operativo. Los personajes políticos (Chirac, Giscard), los tipos sociales (el obrero, el burgués), diferentes objetos de alcance simbólico (bomba, sombrero mexicano) vuelven con frecuencia y, por ahí, el dibujo de prensa se emparenta con el lenguaje del cartel político (fenómeno particularmente claro en el cartel cubano contemporáneo, con el machete, la bandera, la gorra del guerrillero, etc.).

Si este material es más o menos el mismo de un dibujante a otro, cada uno de ellos propone de cada signo una interpretación



39. *El rinoceronte,* Alberto Durero 1515. Grabado sobre madera (Durero lo habría dibujado a partir de un croquis y una descripción que figuraba en una carta).



40. *Relatividad,* M. C. Escher, 1963. Litografía.

muy personalizada, lo que pone de relieve tanto el enunciador como el mensaje.

2. El dibujo es visto y comprendido en un tiempo tan breve que podemos hablar de lectura inmediata. Debe su eficacia a su rapidez y sólo puede jugar con la complejidad para significarla, y a menudo burlarse de ella (los numerosos micros ante un político que da una conferencia de prensa). El dibujo se beneficia para ello de la rapidez de investigación de la mirada, capaz de explorar muy deprisa un espacio ya estructurado. Solo las unidades pertinentes han sido tomadas en cuenta, de tal modo que ningún elemento ajeno viene a pertubar la lectura. Percibidos simultáneamente, los signos deben ser descifrados casi tan rápidamente pues, si la mirada los yuxtapone, el pensamiento es el que va a asociarlos.

3. Este inventario de operaciones mentales que permiten la exploración del espacio de la imagen es evidentemente incom-

pleto: en ningun momento se ha aludido a las funciones lógicas que, de alguna manera, deben efectivamente estar en funcionamiento para asegurar una coherencia que es, de todos modos, la del discurso. Éste será el objeto del último capítulo.

N. B.: Este capítulo recoge los elementos de un artículo publicado en *Bref* n.º 21.

El espacio de «dentro»

CAPÍTULO XIV

Ver lo que creemos

Imagen mental y fotografía.—Lo de «dentro» y lo de «fuera».—La imagen como un sueño—El trabajo del sueño: condensación, desplazamiento.—El espectador de cine es un soñador.—El modelo interior de los surrealistas.—Arraigamiento primario de la imagen.—El funcionamiento de la foto e iluminación del comentario.—Fotos virtuales y estrechez de la otra escena—De lo latente a lo manifiesto.—Los monstruos que surgen de las líneas.—Metapsicología y cultura.—Los arquetipos de Jung.—El encuentro de la forma y del objeto.—Colmar los fallos de la memoria y de la información.—Lo imaginario en contra de lo real—Los imitadores de Dürer.—Existencia de la no-existencia.—Cómo nacen los monstruos.—Creer lo que vemos o ver lo que creemos.—Doré, romántico y reportero, o ambivalencia de la imagen.—Escher, o la geometría de la pesadilla.

Con este capítulo, abordamos lo que la imagen tiene de más incierto y más comprensible: la parte del espíritu humano que se proyecta —¿según qué mecanismos o qué trayectorias?— en los objetos que son exteriores a él y, cuyo conocimiento sólo posee mediante una función receptiva, la vista. Para el sentido común, vemos los objetos, luego guardamos un recuerdo de ellos, más o menos duradero, más o menos deformado. Tan sólo existen cuando los vemos o cuando los recordamos. Al explorar esta pista, pronto volveremos a encontrar los análisis ya clásicos de Sartre sobre las relaciones complejas que mantienen el objeto, la

imagen y la fotografía[1]. Si la foto resulta, al menos parcialmente, de una confrontación entre el objeto y la superficie impresa (lo cual no excluye, lejos de eso, en el momento de la toma de vista y en el transcurso de ulteriores operaciones, una intervención del enunciador), el dibujo puede ser realizado de memoria o ayudándose de algunos bosquejos con grandes trazos. Basta con consultar obras científicas del siglo XIX —una época en la que se creía fervientemente en las cualidades del rigor... y de la fotografía— para ver cómo la imaginación colma algunos huecos de la memoria. Cuando la imagen ya no es recuerdo sino reconstitución, proyección de una construcción del espíritu, aunque científico —por ejemplo un paisaje de eras geológicas pasadas— sospechamos rápidamente lo que puede deslizarse entre los intersticios (no se trata, además, de «figurar» por un vacío, cfr. capítulo III).

La infidelidad involuntaria de los artistas meticulosos, al contrario de las invenciones delirantes (pero a menudo no tan delirantes como parecen, tras un examen) de artistas visionarios plantean realmente el problema de estas «imágenes de dentro»[2] que interfieren, de modo inextricable, con el testimonio, que tendemos a considerar irrecusable, de nuestro órgano de la vista. Además, no basta con querer, y todo no cabe en la intención: tal imitador escrupuloso y maniaco nos ofrece una inmersión en el misterio cuando tal fantástico titular sólo nos ofrece la planitud de un escaparate de bazar mal surtido.

Entonces, pensamos que la inspiración viene de mucho más lejos, de regiones turbias y misteriosas que Sartre se había negado a tomar en consideración en *L'imaginaire,* y que Freud, cuarenta años antes, había evocado magistralmente en *La interpretación de los sueños.* A decir verdad, no se trata de un combate entre Sartre y Freud: no hablaban de la misma cosa. Sin embargo, lo que Freud evoca a lo largo de su libro —y las llama así— son realmente las imágenes, de las que explica la génesis, en particular por las operaciones de condensación y de desplazamiento. Difícilmente se puede hablar de imágenes mentales; las de Sartre son conscientes, se las puede hacer surgir a discreción; las de Freud están ocultas y sólo aparecen durante algunos momentos

[1] J. P. Sartre, *L'imaginaire,* París, Gallimard, 1966, Col. Idée, págs. 39-55.

[2] La expresión es un homenaje a Henri Michaux que, claro está, nunca ha tratado estos problemas... salvo en su magnífica poesía.

privilegiados; el sueño, el lapsus, etc., y la producción de obras de arte[3]. No sólo la imagen —en tanto que objeto material, incluida la fotografía— puede inspirarse del contenido manifiesto del sueño tal y como el soñador puede recordarlo cuando despierta, sino que podemos formular la hipótesis según la cual nuestros pensamientos latentes, aquellos que sólo conocemos accidentalmente, suscitan, sin nosotros saberlo, la producción de imágenes materiales, que no nos quedaría más que descifrar como («como» no implica una similitud en el trabajo de interpretación, sino un parentesco) las del sueño. Permitámonos citar (literalmente) a Freud[4] sugiriendo, para explicitar mejor esta hipótesis de imágenes que se nutren directamente, parcial o totalmente, del corazón del inconsciente, sustituir sueño por «imagen» o incluso para ir más lejos en la provocación por «fotografía».

> El sueño que recordamos después de despertar puede ser llamado contenido manifiesto del resto. Por el trabajo de interpretación ejecutado sobre esta substancia, nos vemos conducidos hacia los pensamientos latentes del sueño que se disimulan detrás del contenido manifiesto y representados por ella. Estos pensamientos latentes del sueño ya no son ni extraños, ni incoherentes, ni absurdos, son verdaderos elementos de nuestro pensamiento consciente. El proceso que ha transformado los pensamientos latentes en contenido manifiesto, que llamamos trabajo del sueño, es el proceso que efectúa la desnaturalización mediante la cual ya no reconoce los pensamientos del sueño en su contenido.
>
> El trabajo del sueño es un proceso psicológico del que, hasta ahora, no se ha conocido el equivalente en psicología. Reivindica nuestro interés según dos relaciones principales. Primero, descubre hechos nuevos tales como la condensación (de representaciones) o el desplazamiento (del acento psíquico de una representación a otra) que no descubrimos en el pensamiento en estado de vigilia o que sólo encontramos como base de lo que se llama «defectos del pensamiento». Y, segundo, este trabajo nos permite adivinar en la vida psíquica un juego de fuerzas cuya actividad se esconde a nuestra percepción consciente. Descubrimos que existe en nosotros una censura, una instancia escrutadora que decide si tal representación naciente

[3] S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard da Vinci,* París, Gallimard, 1977, Col. Idées.

[4] S. Freud, «L'intéret de la psychanalyse (1913)», en *L'energuméne,* núm. 2, págs, 10-11, 1976.

debe llegar a la conciencia y que, mientras domine su poder, rechaza despiadadamente todo lo que podría hacer nacer la sensación de desagrado o despertarla.

En lo sucesivo, bastará con tomar una a una las objecciones que se planteen, no para refutarlas —cosa muy fácil cuando uno mismo formula las objecciones o las refutaciones— sino para hacer el inventario de las cuestiones planteadas.

Para empezar, observaremos que es la fotografía la que se asocia menos espontáneamente con el sueño. Existen razones: nada parece poder prescindir mejor de los misterios de nuestros pensamientos latentes como la imagen fotográfica, por fuerza tributaria ante todo de lo real exterior.

Tal alegato, en cambio, ha sido a menudo enunciado con menos objecciones, al referirse al cine. Robert Desnos: «Del deseo del sueño participa el gusto, el amor al cine. A falta de la aventura espontánea que nuestros párpados dejarán escapar al despertar, vamos a las salas oscuras para buscar el sueño artificial y quizá el excitante capaz de poblar nuestras noches desiertas[5]». Buñuel decía esto más o menos, y también Bretón, como los surrealistas en general. Pero lo que se plantea aquí no es la creación sino una especie de ósmosis entre la experiencia del soñador y la del espectador. Además, el cine, ya se ha dicho y repetido más de mil veces, nos coloca para ello en condiciones ideales (imágenes animadas, salas oscuras, comodidad del sillón), lo que no impide al espectador, contrariamente al soñador, saber que es espectador[6]. En la esfera de la creación, y teniendo en cuenta la complejidad de las operaciones de producción de una película, vemos muy bien cómo se abrirían camino los pensamientos latentes. Exceptuando si recordamos que el plano definitivo ha sido elaborado de antemano, y que el creador, a menudo, va en busca de una especie de iluminación anterior.

Pasemos a la imagen fija, en este caso el cuadro. Los surrealistas han evocado claramente la experiencia del creador que pone en funcionamiento, según técnicas diferentes, ese mismo principio de la escritura automática que ha sido famoso en literatura. André Breton es rotundo: «La obra plástica, para responder a la

[5] R. Desnos, «La réve et le cinéma», París. En *Journal,* 27 de abril de, 1923. En *Cinéma,* París, Gallimard, 1966.

[6] Véase sobre este tema el conjunto del notable ensayo de Christian Metz: *«Le signifiant imaginaire», Psychanalyse et cinéma,* París, 1977, UGE 10/18.

necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus se ponen de acuerdo, se referirá pues a un modelo puramente interior, o no será». Conocemos las técnicas recomendadas y utilizadas, a veces con éxito («frottages», Max Ernst; «collages», Picabia) pero también las vibrantes recomendaciones de Breton para no disociar la pintura de otros medios de liberación del espíritu. En *Les Pas Perdus,* refiriéndose a los trabajos de Duchamp y de Picabia, escribe: «Comprendamos bien que no se trata aquí de pintura, y que ésta, todo lo más, forma parte del surco como un canto de pájaro (...) Aquí, nos encontramos ya no ante la pintura, o incluso la poesía, o la filosofía de la pintura, sino más bien ante algunos de esos paisajes interiores de un hombre que se ha marchado hace mucho tiempo hacia el polo de sí mismo». Atento a las artes salvajes («El ojo existe en estado salvaje»: es la frase que abre *Surrealisme et peinture)* y a los dibujos de enfermos mentales («L'Art des fous, la Clé des Champs», título de un artículo de 1949), André Breton ha hecho más que nadie para remitir la imagen plástica a sus fuentes interiores, intentando además un imposible diálogo con Freud. Y para recordar el título de nuestro primer capítulo y la idea de la imagen como ventana, citemos una vez más a Breton: «Para mí, un cuadro es una ventana que se abre sobre algo. La cuestión es saber sobre qué». Esto nos conduce al punto de partida del presente capítulo.

Sin embargo, hay un mundo entre las obras de arte prestigiosas de las que habla Breton y las imágenes de serie, que son, de modo más concreto, el objeto de este libro. Al reproducir indefinidamente el mismo modelo que ya no es interior —salvo quizá, en lo que se refiere a la matriz de origen— sino sociológico, resultan más de un lenguaje estereotipado, cuyo arraigamiento primario ponen, sin embargo, de relieve mejor que se puede hacer para la lengua (Lacan). Detengámonos en el caso de la fotografía, el más evidentemente secundario (pero no hay que fiarse de las apariencias) de las artes de la imagen.

Para poder medir, al menos aproximadamente, la intervención del inconsciente en el acto fotográfico, hay que dedicarle un mínimo de atención a los comentarios que hace el fotógrafo sobre sus propias fotos. El hecho de seguir este paso puede ser recusado, por motivos excelentes y también por otros menos excelentes, con lo cual es conveniente estar atento de igual modo a las dos series: ambas son igualmente aclaradoras. Se puede de-

cir que la relación del fotógrafo con su foto, y la relación de esa misma foto con el obsrvador, no necesitan palabras: del destinador al destinatario, volvemos a encontrar la totalidad del acto de comunicación, y como mensaje, una imagen, que puede prescindir de palabras. Podemos decir y decimos que existen algunos fotógrafos, no los menos, que se limitan a mantener esta actitud. Sólo cuenta la foto; lo demás es, en el sentido cibernético de la palabra, ruido[7].

Nos vemos obligados a reconocer que los fotógrafos silenciosos no son numerosos; tanto más cuanto sus comentarios no concuerdan mucho —salvo cuando sus fotos no presentan nada más que objetos representados— con lo que siente, más o menos espontáneamente, el destinatario. Dejaremos de lado el caso en el que el comentario orienta la lectura de la foto —arraiga el sentido, decía Roland Barthes en una fórmula ya célebre— y se asocia a ella en un mensaje que su naturaleza compuesta no hace más despreciable por eso; la mayoría de las fotos de reportaje necesitan un pie, y el conjunto foto-pie constituye la base casi inevitable del periodismo gráfico. No se trata aquí de las glosas («He querido decir esto... he querido expresar...). En el caso de los profesionales, la crítica toma el relevo, bien sea directamente, o mediante la entrevista que vuelve a introducir la defensa sobre una base de legitimidad. Esta práctica del discurso alrededor de las obras, muy alentada por la televisión, no es característica de la fotografía que podría encontrarse más bien en retraso debido a la lentitud del proceso de legitimación. Sin hablar de la literatura que, después de todo, prolonga palabras con palabras —esta intervención de lo verbal ha conocido momentos álgidos en la esfera de la pintura (véanse nuestros capítulos VII y X). Tom Wolfe, en modo irónico, ha observado muy bien esta tendencia en la pintura americana contemporánea: «El arte moderno se ha convertido en algo completamente literario; la pintura y las otras formas no existen más que para ilustrar el texto»[8].

Por tanto, lo que nos interesa, ni siquiera en ese discurso sabio, institucionalizado, ritualizado, sino el discurso espontáneo del fotógrafo medio sobre sus propias fotografías. De inmediato vemos el peligro: hacer o dejar hablar a alguien a propósito de

[7] El ruido es para los ingenieros de la comunicación todo lo que interfiere de alguna manera la emisión del mensaje.

[8] Tom Wolfe, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976.

41. *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, Alberto Durero, 1513. Grabado sobre cobre.

imágenes que él ha producido, habiendo dado a entender anteriormente que el contenido manifiesto oculta el contenido latente según operaciones metapsicológicas, lo cual hace pensar irresistiblemente en una práctica curativa muy conocida. Quede bien claro que lo que viene a continuación no permite en ninguno de los casos a un «no-analista» practicar uno de esos «psicoanálisis salvajes» que se han convertido en tema predilecto de conversación a propósito del mínimo lapsus o acto fallido. Permitirse, en lo que se refiere a un individuo concreto, la menor interpretación sobre la fe de sus fotógrafías y de los comentarios que de ellas hace, remitiría a la pretensión, a la torpeza, y tendría todas las posibilidades de ser falso. De lo que se trata es de reencontrar juntos las actitudes comunes que permiten, con la ayuda de las obras teóricas del psicoanálisis, localizar los grandes tipos de funcionamiento.

En vez de entretenernos con fotos ya hechas, podríamos interesarnos con fotos virtuales, las que nos hubiera gustado hacer (o variante, las que creemos haber hecho, antes de que los negativos vuelvan del laboratorio)[9]. Observamos de ese modo que la mayoría de esas imágenes, resultantes de una especie de sueño diurno, son si no imposibles al menos improbables, y excepcionales, incluso para los fotógrafos experimentados. La escena entrevista, la que ha llamado la atención por su carácter insólito, su erotismo, las relaciones sociales que implica, o, con mayor seguridad, por su parentesco con una foto célebre, depende más del deseo que del análisis de una situación. Los elementos que, idealmente, la compondrían han coexistido rara vez, a fe de testigos menos motivados, en el tiempo y en el espacio. El aspirante a fotógrafo asocia en su imagen soñada hechos que han ocurrido con varios segundos de intervalo, introduce en su cuadro fantasmatizado objetos que el mayor gran angular no podría hacer coexistir, y da además un empujoncito a la realidad. Los fotógrafos más experimentados lo saben muy bien, ya que están al acecho del instante favorable en el que la escena que habían construido de antemano va a realizarse fugitivamente, o incluso de algo imprevisto que habían presentido a causa de su relación con el acontecimiento (véase la foto de Guy Le Quérec, ilustración 23). Sus pruebas dan testimonio del paciente camino seguido por ellos.

[9] He visto practicar así, en el transcurso de un cursillo y con éxito, al fotógrafo Guy Le Quérec.

Esta búsqueda, llegada o no a un resultado, que aspira a contraer espacio y tiempo para provocar el nacimiento de un sentido, que ni siquiera el fotógrafo se ve en condiciones de explicitar, nos recuerda lo que Christian Metz, después de Freud y Lyotard, observa sobre la exigüidad de la escena de sueño como si «la otra escena difiriese de la primera por sus mensuraciones más que por su significado» *(Le signifiant imaginaire,* ya citado p. 287). Esta observación se pone en paralelo con la operación de «condensación». «La condensación», escribe Metz, «forma parte de los mecanismos pasarelas —(...)— que aseguran el paso de un "texto" hacia otro (=término freudiano), de lo latente a lo manifiesto; que, claro está, deforman el primero, pero por ahí (forman) el segundo». Cuando el fotógrafo —incluso cuando, algunas veces, no lleva máquina, pues es a menudo en ese momento cuando se ve impresionado por el fulgor de lo que toma por un fragmento de realidad— introduce en su cuadro ausente elementos disparatados y a veces inventados, no cabe duda de que condensa. ¿Podemos sugerir que, al deformar lo latente desviando las cosas, fabrica algo manifiesto que se convertirá, con la ayuda de la suerte y de la experiencia, en una fotografía? Sin responder ahora a esta pregunta —y además sin pretensión de responder a ningún momento de modo definitivo— señalaremos, sin embargo, una importante diferencia: si «la otra escena» es exigua, de alguna manera por naturaleza, la escena fotográfica —el inevitable rectángulo tan estimado en Occidente (véase capítulo primero)— está socialmente normalizada. Mientras que el soñador no se preocupa jamás por el formato, lo que facilita el sueño, el uso y la industria controlan la actividad fotográfica.

Contrariamente a los reporteros fotográficos virtuales o confirmados, existen fotógrafos —generalmente recusados como tales por los anteriores— que tienen tendencia a utilizar el espacio de la foto con fines picturales.

En el caso de los que persiguen, a través de la corteza de los árboles, de las cañas de los pantanos, de las irregularidades de la arena, del dibujo de las piedras, de las rarezas de la materia, las siluetas inciertas de los monstruos legendarios y de los bestiarios fantásticos. Estas experiencias se emparentan con la del «frottage», descubierto por Max Ernst, y que consiste en frotar con un lápiz una hoja de papel tras haberla aplicado sobre una superficie rugosa y desigual. Aparecen formas imprevisibles, que el pintor no ha controlado al principo, pero que van a guiar su incons-

ciente para la interpretación. «La función del pintor, escribía Max Ernst, es la de cercar y proyectar lo que ve en él» [10].

Pero, ¿qué ve el fotógrafo en él? Podemos, al menos en ciertos casos, confiar en él en cuanto a intensa capacidad creadora se refiere, la cual, en última instancia, participaría de ese trabajo del sueño que Freud describe por primera vez: «La función del trabajo del sueño es representar como realizado, mediante la vía alucinatoria, un deseo que se libera de los pensamientos del sueño» [11]. Pero hay que contar con la inhibición que se produce cuando la satisfacción de una pulsión corre el peligro de ser fuente de desagrado frente a otras exigencias. Así, pasamos mediante operaciones complejas —condensación, desplazamiento— de una representación a otra que mantienen con la primeras relaciones, de las que la lógica de los procesos secundarios no dan cuenta. ¿De qué dan testimonio los monstruos? En el plano de lo individual, no existe, sin duda, respuesta fuera de un largo análisis, puesto que Freud ha demostrado muy bien que los símbolos no tenían significado estable. No hay clave para las imágenes, como tampoco hay clave para los sueños. El que, en el laberinto de lo real percibido, persigue una visión interior resultante de procesos complejos, tendría algunas dificultades para explicarlo y sin duda, no le beneficiaría nada. Es cierto, sin embargo, que no ha «inventado» realmente a esos monstruos que, pese a todo, ha arrancado de la nada o, si se prefiere, de una red de formas en deuda con el azar, primero, y después con una mirada inspirada del interior, por haberle dado la vuelta al significado. A esos monstruos, los conocemos, bien sea porque evocan algún animal temible pero repertoriado (lobo, cocodrilo, serpiente), bien porque, como lo hacen las quimeras, dragones o demonios de cualquier índole, habitan, desde que el tiempo es tiempo, mitos y leyendas. A estas alturas, nos podemos preguntar: ¿se reinventa permanentemente, según trayectos casi inamovibles, antiguas figuras que son testimonio, a pesar de la evolución de las técnicas de producción de imágenes, de la universalidad de las operaciones primarias? o, ¿buscamos a imitar imágenes profundamente interiorizadas, por la pertenencia a una cultura? El monstruo no

[10] Max Enrst, *Écritures,* París, Gallimard, 1970, pág. 244 (artículo de *Cahiers d'art,* 1937).

[11] «L'intérét de la psychanalyse», *op. cit.*

42. Ilustración para *La Balada del Viejo Marino,* Gustave Doré, 1876. Grabado sobre madera.

es el único en plantear este enigma: el árbol y la ciudad[12], por ejemplo, nos vuelven a remitir a él con idéntica obsesión, al igual que la asociación de la imagen de la mujer a la del agua, asociación que hemos creído detectar mucho más allá de las proliferantes imágenes publicitarias.

Estas imágenes recurrentes, variables según las civilizaciones, pero provistas, cuando se reúnen en algún museo —aunque imaginario (lo que no podemos ni podremos jamás hacer con los sueños)—, de algunos rasgos comunes, se encuentran en el centro del debate que aquí sólo podemos mencionar brevemente. Bastará para ello con citar a C. G. Jung, discípulo y luego adversario de Freud, que designa esas «imágenes primordiales» bajo el nombre de arquetipos. Explica así su génesis:

> Así como el cuerpo humano es una colección completa de órganos del que cada uno es el resultado de una larga evolución histórica, del mismo modo debemos esperarnos a encontrar en el espíritu una organización análoga. Como tampoco en el caso del cuerpo, no puede ser un producto sin historia. Y por «historia» entiendo la que el espíritu construye refiriendo conscientemente al pasado mediante el lenguaje y otras tradiciones culturales. Quiero decir del desarrollo biológico, prehistórico e inconsciente, el espíritu en el hombre arcaico, cuya psique se encuentra todavía muy cerca de la del animal.
>
> Esta psique vertiginosamente antigua, es el fundamento de nuestro espíritu, al igual que la estructura de nuestro cuerpo se funde en el tipo más general de la estructura del mamífero.

Y más adelante añade:

> A menudo creemos que la palara arquetipo designa imágenes o motivos mitológicos definidos. Pero éstos no son más que representaciones conscientes: sería absurdo suponer que representaciones tan variables puedan ser heredadas.
>
> El arquetipo reside en la tendencia a representarnos tales motivos, representación que puede variar considerablemente en los detalles, sin perder su esquema fundamental[13].

¿De dónde vienen esas imágenes de cuya frecuencia y antigüedad da testimonio el arte universal? Nos vemos obligados a

[12] Guy Gauthier, *Villes imaginaires,* París, CEDIC, 1977 (cap. VIII, «Schéme et Schémas»).

[13] C.Q. Jung, «Ensayo de exploración del inconsciente», en *El hombre y sus símbolos,* Barcelona, Luis de Caralt, 1981.

considerar que escapan a toda realidad objetiva, aunque tengan que utilizar materiales del entorno para construirse. No obstante evitaremos considerar que toda imagen que frustra lo real es al mismo tiempo creación original, lo que equivaldría a negar que una imagen puede ser sencillamente la copia de otra y, todo lo más, desplazar el problema: ¿por qué se elige unas veces copiar lo real (o incluso copiar imágenes de lo real), y otras copiar imágenes de inspiración onírica?

Exceptuemos la imagen que, conseguida mediante «frottage» foto o cualquier otro procedimiento, no propone más que una disposición no figurativa de formas y colores. Podemos reconocer en una red de este tipo —veremos más adelante que también existe un lenguaje de formas puras— la poderosa expresión de «afectos» pero hemos decidido dejar fuera de nuestra panorámica las imágenes con fama de «abstractas». No es, claro está, que carezcan de interés, pero constituyen un tema demasiado amplio en sí. Hemos comprendido que el encuentro entre la forma y el objeto, entre motivaciones perceptivas y motivaciones pulsionales (prolongadas en el cap. XX, por motivos conceptuales), entre los recorridos individuales y los imperativos sociales, constituía nuestro tema, ya demasiado amplio.

Cómo clasificar estas imágenes que, pese a ser construidas según «el modelo interior» —sus sucedáneos estereotipados—, proponen una constelación de objetos susceptibles de ser nombrados, a falta de ser reconocidos (puedo, por ejemplo, llamar «animal fabuloso» a tal configuración identificable como algo autónomo en el espacio de la imagen, aunque sus contornos no sean señalados con regularidad). Distinguimos, *grosso modo,* cuatro orientaciones principales susceptibles de entrar en combinatoria.

La primera orientación puede imputarse a la ignorancia o a la fidelidad muy relativa de nuestra memoria visual: cuando se tiene del objeto un conocimiento indirecto, borroso o lejano, la imagen se resiente de ello. Hay, no obstante, una manera de colmar estas carencias, de corregir todo lo que se aleje de un saber normalizado, incluso de una ideología, de referirse a modelos más conocidos que traicionan la intervención del imaginario, el recurso inconsciente al modelo interior. Los dibujantes que acompañaban al Capitán Cook en sus viajes alrededor del mundo —y se supone que habían visto lo que dibujaban— han dejado, para representar a indígenas de los mares del Sur, grabados manifiestamente influidos por toda una imaginería idílica y bucólica del

siglo XIX. Ernest Gombrich (*Art et Illusion,* 1956) cita el caso del rinoceronte de Durero, cubierto de escamas y de placas de hierro, cuya imagen influirá durante mucho tiempo a los dibujantes, mucho después de que hayan tenido ocasión de ver verdaderos rinocerontes, sobre el propio terreno o en representaciones. Ante esta persistencia, Umberto Eco propone una explicación de estricta racionalidad: «(Los exploradores y zoólogos) han visto verdaderos rinocerontes y saben que no tienen escamas imbricadas, pero no consiguen representar la rugosidad de su piel de otro modo que no sea con escamas, porque saben que sólo esos signos convencionales pueden denotar rinoceronte para el destinatario del signo icónico»[14]. La explicación es en parte satisfactoria, pero no es suficiente para dar cuenta de esa increíble longevidad de un modelo. ¿No es acaso también porque, entre lo imaginario y lo real, a menudo escogemos lo imaginario a causa de nuestro afecto hacia el modelo anterior, que el modelo exterior encontraría sin imponerse mucho tiempo, ya que las imágenes que se forman en nuestra retina son necesariamente fugitivas, y tienen alguna dificultad en ser conservadas por la memoria sin ser interferidas por representaciones anteriores? A esto se puede relacionar el testimonio de ese tipo de transeúntes, en algún lugar del sur de los Estados Unidos, que, viendo a un blanco dar una paliza a un negro (y sin ambigüedad alguna, se trataba de una puesta en escena), cuentan al encargado de la encuesta, situado a unos metros de distancia, y con muy buena fe, que han visto a un negro dar una paliza a un blanco. Las representaciones del imaginario colectivo lo pasan muy mal. De ese modo podemos decir que toda imagen, incluso la más realista, revela al observador atento tanto un sistema de representaciones como un objeto exterior. Cuando el creador de imagen reactiva con sus propios fantasmas trayectorias a menudo recorridas, hay en el resultado —incluso fotográfico— una vacilación que hace volcar hacia lo fantástico la representación menos trucada. Así, los paisajes de bosques tropicales, grabados por los minuciosos ilustradores del *Tour du Monde* (1860-1900), reflejan a pesar de las garantías científicas con las que se rodeaba el editor, los sueños colectivos de la conquista colonial, cuando algunos pioneros proyectaban ante todo un pueblo sedentario los espejismos del

[14] Umberto Eco, *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1973.

exotismo. Lo fantástico es ante todo eso: real donde algo incierto, en el fondo de nosotros mismos, se reconoce.

Lo fantástico puede surgir también, no de la alteración de las formas, sino de la aparición, en esa simulación del campo de la visión que es el cuadro, de un objeto recusado por el testimonio de los sentidos. En *L'Imaginaire,* Sartre distinguía entre la ausencia y la inexistencia:

> En la descripción precedente, hemos supuesto que el objeto no estaba ahí y que planteábamos su ausencia. También podemos plantear su inexistencia. Detrás de su representación física, el grabado de Durero, el Caballero y la Muerte son objetos para mí. Pero son objetos de los que, esta vez, no planteo la ausencia sino la inexistencia. Esta nueva clase de objetos, a los que reservamos el nombre de ficciones, incluye clases paralelas a las que acabamos de considerar: el grabado, la caricatura, la imagen mental... *(op. cit.).*

En el célebre grabado de Alberto Durero, titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (1513) (véase ilustración), podemos ver a un caballero impasible y firme que pasa sin ni siquiera mirar, ante el Diablo provisto de un hocico de cerdo y la Muerte que agita un reloj de arena, símbolo de la brevedad de la vida. Vestido con la «coraza de Dios», el caballero escucha la exhortación de San Pablo a los fieles y se encuentra de ese modo protegido de las seducciones del demonio; éste es el sentido de tal alegoría que transforma la imagen en un discurso edificante.

No basta, sin embargo, con plantear simplemente la inexistencia de los personajes. El caballero, si es inexistente en tanto que personaje singular en una situación singular, se refiere no obstante a una clase de objetos del que constituye, en el instante y la pose en la que está representado, una ocurrencia materialmente posible. Ya sé que, de haber sido contemporáneo a ese personaje, hubiera podido verlo cabalgar en un paisaje así, aunque reconcozca, simultáneamente el estilo inimitable de Durero. En cambio, sé —refiriéndome, claro está, al mismo sistema materialista que Sartre— que no podría encontrarme con los otros dos personajes. Pertenecen sin embargo, al mismo espacio icónico y pasan por la misma convención representativa, a diferencia de las imágenes religiosas en las que el contraste entre lo terrestre y lo sobrenatural está marcado, no por nuestro saber, sino por diferencias en el tratamiento pictural. En el ejemplo de Durero,

si acepto la ficción —como lo es cualquier imagen— de un espacio coherente sometido a las mismas leyes físicas, el Caballero y el Diablo pertenecen de hecho al mismo universo, aunque yo intelectualmente los separe. Sin embargo el Diablo tiene un aspecto familiar: criatura compuesta, sólo extraña en el nivel de la disposición de los elementos y no en el de los elementos en sí (tiene algo de cerdo, de macho cabrío, del lobo). La mencionada operación que juega un papel tan importante en el sueño, vuelve a aparecer aquí: la condensación, única capaz, al parecer, de engendrar monstruos (aprovechándose del sueño de la razón, como decía Goya, gran experto en el tema). Con todo, ese monstruo no ha surgido de las alucinaciones de Durero: ya hace algunos siglos que viene merodeando por la mitología cristiana y por muchas otras, antes y después. Arquetipo ligado a algún esquema funcional (Jung) o irrupción de lo reprimido sobre la otra escena según configuraciones culturales inculcadas desde la más tierna infancia por la sociedad (Freud y sus seguidores, ortodoxos o no) [15], el Diablo —al menos en cuanto surge en la imagen a título de lo representado— testifica tanto de la existencia física como de otra existencia, puramente interior, pero que, a diferencia de Sartre, evitaremos llamar «inexistencia» (aunque por otra parte, adhiramos a la doctrina filosófica que conlleva su análisis).

Esto confirma en todo caso que la imagen ha sido capacitada para representar tanto lo que existe físicamente, de lo que da cuenta la percepción (creer lo que vemos es una elección que implica convenciones), como los fantasmas del imaginario individual o colectivo (entonces, vemos lo que creemos recurriendo a otras convenciones). Nada impide invertir las convenciones (lo real al modo fantástico; lo irreal al modo realista) o confundir las pistas mezclando las modalidades, cosa que es, de manera más o menos reconocida, la intención de cualquier artista.

Al ilustrar *El dicho del Viejo Marino* de Samuel Taylor Coleridge, Gustave Doré ha introducido en sus ilustraciones abundantes figuras mitológicas, en su mayoría familiares para el lector occidental. Encontramos ahí en particular la Muerte que, por ser figurada de un modo diferente al de Dürer, pertenece sin equívoco y bajo esta forma a nuestro imaginario. Aunque sus primeros trabajos sean de 1847, en consecuencia, poco más o menos de la época de aquel desarrollo industrial y capitalista que iba a fomentar la ideología cientifista y templar los delirios del periodo anterior, Gustave Doré ha sido considerado (particularmente por Jean Adhémar) como perteneciente a un movimiento llamado «Romanticismo Segundo Imperio». Es cierto en cuanto a la parte muy conocida de su obra de ilustrador (Rabelais, Dante, Byron, Cervantes, Shakespeare, etc.), pero no podemos olvidar que Doré —cuya producción es inmensa— ha participado también en la ilustración de libros con exigencias más científicas. Como reportero inspirado, ha dejado por ejemplo una serie de imágenes de una exactitud sorprendente, reproducidas a menudo del naural durante el viaje que hizo a España con Ch. Daviller, en 1862. Para *Le Tour du Monde* (cuyo director Edouard Charton celebraba el rigor, la exactitud) ilustró igualmente relatos de viaje, a menudo reproduciendo pura y simplemente fotografías. En 1876 pues (año del *Dicho del Viejo Marino),* Doré es quizá un romántico, pero tiene detrás de él ciertas imágenes, a menudo sólo esbozadas, con pretensiones estrictamente documentalistas. ¿En qué esa doble actividad de artista romántico e ilustrador de publicaciones científicas ha podido influir en su estilo? De todos modos, observamos extraños parentescos entre los diferentes estilos de intervención, que le dejan a uno perplejo ante el estatuto de la imagen.

En el grabado que ilustra dos versos de Coleridge:

I looked upon the rotting sea
*And drew my eyes away...**

el dibujo de las olas es tal que podemos ver en él una manera de dar cuenta, por el estilo gráfico original, de la agitación del mar, identificando al tiempo en el mismo grafismo figuras mitológicas esbozadas tales como rostros de mujer, monstruos alados, etc., que se hacen más evidentes —perversidad de la imagen— al invertir la imagen. Esta ambivalencia, frecuente en Doré como en la mayoría de los ilustradores del siglo XIX (Riou, de Bar, Bayard, Bennett), es reveladora de la ambivalencia de algún modo congenital de la imagen. Zola no se equivocaba cuando decía a propósito de Doré: «Tiene la intuición de todas las cosas y esboza sueños con el lápiz como otros esculpen realidades.» Y

[15] Fundamentalmente: Karl Abraham, *Reve et mythe,* París, Payot, 1977. Geza Roheim, *Psychanalyse et anthropologie,* París, Gallimard, 1978. Georges Devereux, *Ethnopsychanalyse complémentariste,* París, Flammarion, 1972.

* *N. de la T.:* Miraba el mar, el mar que se pudría / Y luego aparté la vista de él.

más adelante, el que no era todavía el maestro del naturalismo (el texto es del 14 de diciembre de 1865) abogaba en pro de lo real, en un texto que podría ser una respuesta a André Breton, sesenta años antes:

> Su rica imaginación, su naturaleza pintoresca e ingeniosa le han parecido tesoros inagotables en los que siempre encontraría espectáculos y efectos nuevos, y se ha lanzado con valor hacia el éxito, con sus sueños como único sustento, sacando todo de sí, creando de nuevo en la pesadilla y la visión, el cielo y la tierra de Dios.
>
> Lo real, hay que decirlo, ha tomado a veces su revancha. Uno no se encierra impunemente en el sueño; llega un día en que falta el aliento para jugar al creador. Luego, cuando las obras son demasiado personales, se reproducen fatalmente: el ojo del visionario se llena siempre con la misma visión, y el dibujante adopta ciertas formas de las que no se puede deshacer. La realidad, por el contrario, es una buena madre que nutre a sus hijos con alimentos siempre nuevos; les ofrece, a cada hora, aspectos diferentes y se presenta ante ellos, profunda, infinita, llena de una vitalidad siempre renaciente...[16].

Experiencias desafortunadas nos han demostrado que lo real no era ni más ni menos productivo que lo imaginario, y que la reproducción amenazaba siempre con suceder a la producción. La imagen es el resultado de un proceso de enunciación que engloba operaciones complejas, condenadas a repetirse sin cesar. Si no, el estereotipo acecha siempre la imagen de masas, ya sea onírica, ya realista.

En los tres ejemplos anteriores, la huella de lo imaginario subvierte lo real, pero me atrevo a decir que de un modo razonable. En los tres casos, se trata de un modelo interior, fuertemente convencionalizado y socializado, por la fuerza de la costumbre (para los imitadores de los rinocerontes de Dürer) o por la recuperación de figuras con gran alcance emblemático (la Muerte, la Sirena). En los tres casos por igual, la imagen por su composición y su recurso al sistema perspectivista, legitima al imaginario, lo realiza acreditando al mismo tiempo mediante la contracción que necesita, el deslizamiento hacia «la otra escena», la del sueño. El realismo y el onirismo se respaldan mutuamente.

He aquí ahora un ejemplo que perturba el orden físico atacando a la lógica misma de las formas. No es extraño que pertenezca al extraordinario M. C. Escher que, por suerte, lo comenta él mismo[17]. Es una litografía que se titula *Relatividad:*

> tenemos aquí tres fuerzas de gravedad que actúan perpendicularmente la una a la otra. Tres superficies terrestres se entrecortan en ángulo recto y seres humanos viven sobre cada una de ellas. Es imposible para los habitantes de mundos diferentes andar, sentarse o mantenerse de pie sobre el mismo suelo, pues tienen concepcionese diferentes de lo horizontal y de lo vertical. Sin embargo, les es posible utilizar la misma escalera. Sobre la escalera superior de este grabado, dos personas se desplazan juntas, y en la misma dirección aunque una de ellas baje y la otra suba. Un contacto entre ellas es imposible puesto que viven en mundos diferentes y por lo tanto se desconocen los unos a los otros.

Se trata de un mundo de pesadilla —o de ciencia ficción, lo que a menudo viene a ser lo mismo— pero la paradoja es que sea fantástico no por la extravagancia de la visión o la intensidad de los «afectos» que suscita, sino por el refinamiento de la racionalidad. El espacio no está perturbado por la irrupción de figuras inhabituales (que lo dejan inalterado cuando se marchan), pero está subvertido, remodelado por la alteración de las formas. Desarreglo controlado que pone en funcionamiento y con efectos opuestos un racionalismo como el que el Renacimiento había puesto para homogeneizar percepción y razón. Las escaleras de Escher, que se pueden subir interminablemente a través de sus arquitecturas imposibles, son muy reconocidas, pero lo que caracteriza a este mundo por oposición a los universos oníricos clásicos (por muy surrealistas que fuesen) es el hecho de excitar tanto a los matemáticos como a los psicoanalistas. Por ahí merodea la sombra del célebre Moebius cuyo anillo, tan conocido, ha inspirado también a Escher[18].

Nos encontramos, pues, en el corazón del problema de la imagen de la que hemos tenido tiempo de olvidar, al filo de los capítuloss, que podía ser considerada banalmente, como una ventana abierta sobre el mundo tal y como lo atestigua nuestro sentido de la vista (capítulo primero). Jugando con el tiempo y con el sentido, inextricablemente onírico y realista, es también organización y racionalización de las formas. Éste será el objeto de los próximos capítulos.

[16] Émile Zola, *Le Bon Combat*, París, Herman, 1974.

[17] M. C. Escher, *L'Oeuvre graphique*, París, Solin, 1973.

[18] Véase H.S.M. Coxeter, «L'Oeuvre d'Escher et les mathématiques», en *Le Monde de M. C. Escher*, París, Éd. du Chéne, 1972.

Más allá de los objetos, las formas

La primera parte de este libro está dedicada a una aproximación de la imagen como *representación* o como *simulación* del mundo exterior, el de los objetos. Tengan estos objetos la función de mostrar *realidad* o tengan una función simbólica (no constituyendo entonces más que la manifestación de las pulsiones del nivel libidinal), la imagen intenta, con más o menos distancia, inscribirlos en un espacio.

Desde el Renacimiento, el conjunto de países que han experimentado la influencia de la revolución pictórica surgida en el siglo XV de las ciudades comerciales de Italia y de Europa del norte, se dedican a restituir la realidad física de este espacio: profundidad, continuidad, iluminación (capítulo V). Incluso un paisaje onírico poblado de monstruos intenta que nos adhiramos a la realidad del espacio así representado.

El proyecto occidental —ya se ha convenido en llamar «occidental» a esta área cultural que posee, entre otros rasgos comunes, una tradición pictórica de tipo perspectivista —no se ha desarrollado con la continuidad ideal que podría dejar suponer un esquema anunciado en breves líneas. Excepto la imaginería popular que ha mantenido, ya sea por la fuerza de la inercia, ya sea por una silenciosa resistencia a la hegemonía cultural de las clases dominantes, una tradición anterior, viva sobre todo en la Edad Media, diversas manifestaciones del arte oficial o semi oficial han intentado librarse de las enseñanzas de la Academia. No

obstante, habrá que esperar el principio del siglo XX para que se manifiesten a plena luz. La variedad de técnicas (grabado en particular), las limitaciones propias (grabado sobre madera de pino, por ejemplo), el inacabado aparente que toleran el boceto o el dibujo han proporcionado ocasiones de evasión más toleradas como marginales. A pesar de estas diferencias no desdeñables, aquello que sin embargo sorprende en una historia del arte occidental, es su relativa conformidad al modelo surgido en el Renacimiento. La fotografía aparecida más tarde en la historia de la imagen, ha reforzado esta tendencia y esto tanto más cuanto que todo el aparato de justificación teórica del sistema dominante (cámara oscura) parecía haber sido concebido para preparar mejor su llegada. De hecho, ahí no hay ningún misterio porque el principio inicial inherente a toda la ideología del Renacimiento postulaba un sujeto distinto del objeto, un observador exterior dotado de un instrumento limitado, pero relativamente fiel: el ojo y el recurso prioritario a las leyes de la óptica. Buscando en esta vía la invención de la fotografía era casi ineluctable, incluso si es fácil describir después los desarrollos de una idea.

La aparición de la fotografía ha tenido, curiosamente, dos consecuencias contradictorias. Ha reforzado la doxa, autentificando por otra parte, por cierto a costa de un malentendido, la objetividad de la visión, acentuando el estatuto realista de la imagen; por otro lado, ha incitado a los artistas a explorar otras vías y a dejar de hacer de la fidelidad a «la naturaleza» un criterio esencial. Aquí también la técnica ha jugado un papel decisivo: al dejar cohabitar hasta finales del siglo XIX la fotografía cada vez más precisa con las técnicas gráficas, las únicas capaces de asegurar la difusión de masas, ha permitido un reparto de influencias. Que un artista como Alfons Mucha, el menos realista de todos, haya trabajado a partir de fotografías, muestra el foso que se abría entre los dos modos de expresión.

Hoy día, el resultado es que casi no es posible hablar de imagen fuera de los objetos, fuera pues del significado, para atenerse a la clásica distinción saussuriana significante-significado. El equivalente al significado, en la terminología que adoptamos, es todo aquello que remite a la nominación de los objetos y a su descripción; vea una manzana, es roja, iluminada por la derecha, situada sobre una mesa, mas lejos de mí que un jarrón etc... Hablando así, ignoro completamente el material utilizado: óleo, «gouache», pastel, etc., es decir, el significante. Hablar de una imagen es generalmente reconstituir un espacio, luego atenerse al significado. El discurso sobre la imagen y cierta forma de crítica de arte se atienen a ese aspecto, ignorando el significante que aparece, no obstante, algunas veces, con ocasión de una nueva ola de discursos; entonces, se subraya la nitidez del trazo, la fuerza de los contrastes, la sutileza de los desvanecidos, etc. Al hacer esto, algunas veces se pretende distinguir entre contenido y forma, como si el objeto pintado o dibujado fuera distinto de los materiales que le dan existencia.

Empezar, como es el objetivo de este libro, el estudio de la imagen mediante el estudio de los procedimientos de representación, es levantar acta de una tendencia demasiado fuerte para no ser analizado en el sentido mismo de su mayor proclividad. Tras un examen atento de los caminos según los cuales la imagen, al manipular las nociones del espacio y del tiempo, produce sentido o según las cuales el fantasma mismo se apodera de los objetos para manifestarse, ha llegado el momento de prestar atención si no a la forma por lo menos a las formas, es decir, al significante.

CAPÍTULO XV

Valor expresivo del trazo

La línea reprimida en el arte occidental.—El arte del trazo en China.—El papel del trazo en la imaginería popular.—La línea no es reducible al contorno.—El contorno remite al objeto, la línea a la enunciación.—Las líneas puestas en valor por la arquitectura de la fotografía.—El trazo como engaño.—Inventario rápido del material gráfico.

A pesar de la voluntad claramenta afirmada hasta aquí de no hablar de la imagen más que en términos de representación de objetos, no ha sido posible —precisamente porque es imposible salvo a costa de una impostura— dejar de lado el propio trabajo del significante, cuya vocación inicial no es la de representar. Antes de ser un contorno, una línea es una línea y hacen falta pocas cosas para que de contorno reconocible se convierta en puro arabesco, placer del ojo, mensaje directo sin mediación del objeto. Recordemos la célebre frase de Maurice Denis[1].

Todas las imágenes analizadas en los capítulos anteriores podrían ser sometidas a revisión teniendo en cuenta este consejo; nos daríamos cuenta, si no lo hemos hecho ya, de que el análisis nos llevaría a la coherencia del *objeto gráfico*, que no tiene nada que ver con la coherencia del *objeto de referencia*. Podríamos en último lugar, cometiendo otro exceso, hablar extensamente de una imagen sin decir nada sobre lo que representa. Es lo que vamos a tener que hacer para las necesidades de la demostración, sabiendo que no basta con añadir varios excesos para encontrar un buen equilibrio.

[1] Citada en el capítulo II, nota 8.

Podríamos caracterizar la imagen occidental dentro de sus tendencias dominantes como un rechazo de la línea, aunque ésta sea definida como un trazo o como una separación clara, pero no materializada, de dos colores lisos diferentes, inclusive el negro y el blanco. El contorno que rodea el objeto está generalmente proscrito de la gran pintura hasta finales del siglo XIX época en que, con la ayuda del recuerdo de la vidriera (Gauguin), se le rehabilita incluso en los cuadros. El dibujo, en cuanto se aleja del esbozo, altera mediante plumeados y rayados, etc., los trazos demasiado netos. La línea no está tolerada, a menos que se pierda en la densidad de la red de otras líneas. Lo que decimos sobre la línea sirve para la mancha asociada a su entorno por desvanecidos que son tanto más apreciados cuanto que no dejan percibir ninguna frontera. Hasta principios del siglo XX la línea tiene valor de primer trazo, jamás de fin de recorrido. Viendo trabajar a Picasso en el Toro, Célestin, obrero litógrafo, observa: «Yo pensaba en el primer toro. Y no podía dejar de decirme: lo que no comprendo, es que él termina por donde tenía que haber empezado normalmente»[2]. Ahora bien, Picasso acaba precisamente con algunas líneas después de haber esquematizado al extremo su toro inicial, «bien cebado», como también dice Célestin. En la ilustración proponemos otro ejemplo que, además, sugiere el movimiento.

Cézanne reprochaba a Gauguin su forma de trabajar los colores planos rodeando los contornos, como lo refiere Émile Bernard[3]: «... Me hablaba mal de Gauguin, cuya influencia le parecía desastrosa». «A Gauguin le gustaba mucho su pintura, le dije, y le ha imitado mucho.» «¡Pues bien!, no me ha comprendido, respondió furiosamene; nunca he querido y nunca aceptaré la falta de modelado o de graduación; es un disparate. Gauguin no era pintor, sólo hizo imágenes chinas.»

Esta acusación nos recuerda lo que se ha dicho anteriormente (capítulo II) del estilo chino, que hace del trazo el fundamento de todo dibujo. Hemos citado para este tema a François Cheng; citemos ahora a otro especialista de la pintura china, James Cahill:

[2] *Le Courrier de l'Unesco, Spécial Picasso,* diciembre 1980.
[3] Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites.*

43. Pintura china. *Cañas de bambú sobre las rocas,* de Cheng Hsieh (1693-1765). Museo de Sanghai. *L'Espace du réve* de François Cheng.

«Pintar consiste en dibujar fronteras», escribe a finales del primer siglo de nuestra era el autor del primer diccionario chino *Chouo Wen Houa,* el carácter que significa «pintar», ¿no representa, según él, una mano trazando los cuatro lados de un campo con una punta *delimitando* un campo? Seiscientos años más tarde, la obra teórica del gran pintor individualista Tao-tsi se inicia con un elogio del Simple Trazo del Pincel, «fuente de toda existencia, raíz de la infinidad de los fenómenos». Casi podríamos parafrasear: «Al principio era el Trazo». La línea domina la pintura china a lo largo de toda su historia.

Europa ha empezado por ver también en la pintura un arte del trazo, pero esta concepción se perdió pronto; el contorno ha pasado detrás de lo que envuelve, y ahí es donde los artistas han encontrado sus grandes problemas; la luz y las sombras, la masa y la textura; el contorno suavizado e incluso enmascarado relegó la línea a un segundo plano.

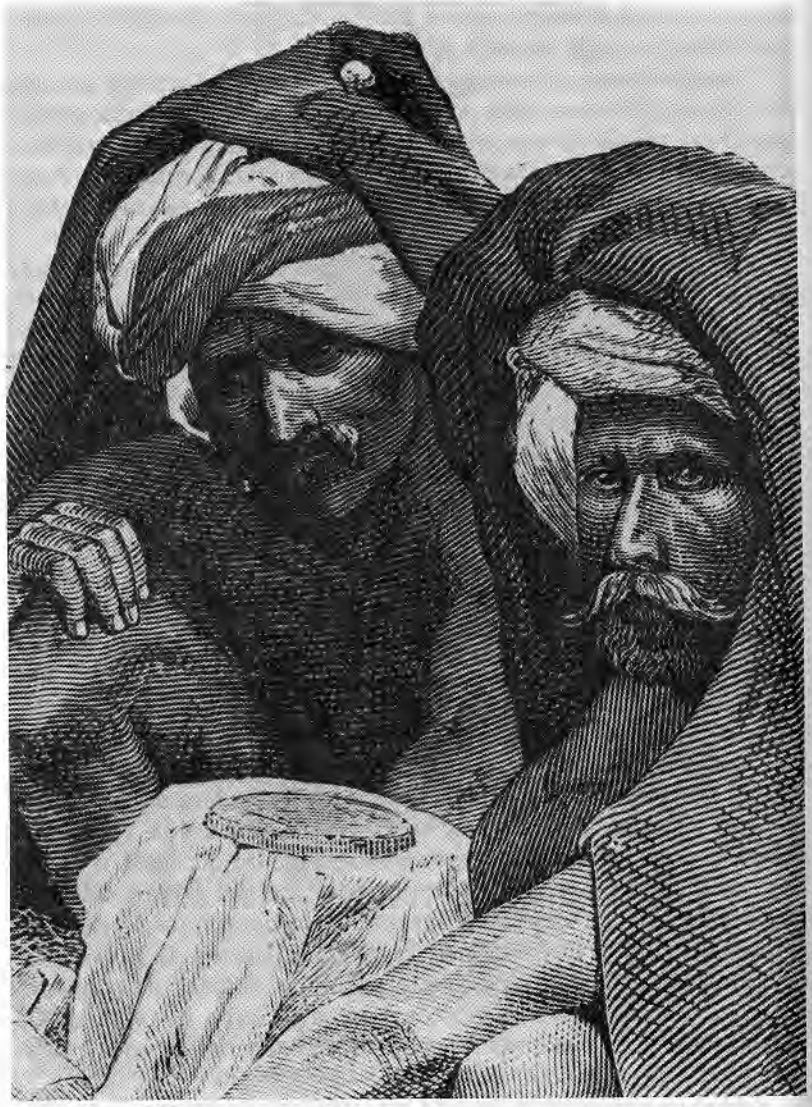
China siguió una vía totalmente distinta; menos preocupada por la fidelidad hacia la textura de las superficies, hacia la realidad física de las masas, ha hecho del trazo el centro de sus preocupaciones. Ha cultivado el trazo por el trazo; ha visto en él el medio esencial para describir y para expresar; todos los estilos que, en el transcurso de los siglos, han pensado destronar a la línea, subordinarla a la superficie, han sido clasificados al margen de la ortodoxia, al margen de la verdad tradicional[4].

Al reproche de Cézanne no le faltaba, pues, coherencia, ya que Gaughin fue influido si no por la pintura china, al menos por obras venidas de Extremo Oriente (Japón, Java). Añadamos que Gaughin, influido igualmente por la vidriera y la imaginería popular, en busca de fuentes tan distintas como Bretaña, las Antillas y Polinesia, es probablemente el pintor del siglo XIX que ha roto de la forma más deliberada con el modelado como técnica de representación del mundo sensible.

La línea, en la doble definición de trazado sin espesor apreciable destacándose de un fondo y de frontera clara entre los dos colores planos, ha sido pues, literalmente, censurada, rechazada por los sistemas dominantes (en el sentido de que tenían el poder de decretar normas) de representación del área occidental. En cambio, ha caracterizado durante largo tiempo las técnicas de difusión masiva (ilustraciones, carteles, imágenes de Epinal, caricaturas de prensa y, finalmente, cómic). Considerada como reductora y simplificadora, poco a poco a lo largo del siglo XX y gracias a influencias exteriores en su mayoría no europeas, la línea ha vuelto a conquistar parte de su prestigio.

¿Qué es entonces la línea? Una opinión ampliamente extendida la asimila al contorno, lo que explica de paso la acusación de esquematismo comúnmente lanzada a su encuentro; el controno sólo retiene la silueta y descuida los detalles expresivos que

[4] James Cahill, *La peinture chinoise,* Skira, 1960.



44. Fragmento ampliado de un grabado sobre madera *(Tour du Monde,* 1869).

no juegan ningún papel en la distinción figura/fondo. Esta simple asimilación de la línea al contorno proporciona algunas indicaciones complementarias sobre la ideología subyacente: la percepción es considerada implícitamente como una enumeración de objetos. Ver sería de alguna manera hacer el inventario de objetos identificables que se encuentran en el campo de la visión[5]. Desde que el contorno ha sido trazado, es decir, cuando hemos designado con un trazo, incluso simplemente esbozado, la unidad base de la operación perceptiva, se efectúa la localización; tan sólo queda por colocar una etiqueta. El contorno simplificado al extremo, es decir, el pictograma, puede él mismo servir de etiqueta como lo hace en ciertas escrituras, y, en cualquier caso, en los sistemas de señalización de base pictográfica. Si la línea se redujera al contorno, la sospecha para con ella sería totalmente justificada: participaría de la designación y no de la expresión.

En efecto, es el caso extremo del contorno, la línea ya tiene su capacidad expresiva autónoma. Como ha señalado Umberto Eco, una línea puede permitirnos reconocer a un caballo, pero no tiene ninguna realidad perceptiva concreta: «Si dibujo con pluma, en una hoja de papel, la silueta de un caballo reduciéndolo a una línea continua y elemental, cada uno estará dispuesto a reconocer en su dibujo a un caballo, sin embargo, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (una línea negra continua) es la única propiedad que el verdadero caballo no tiene[6]». Y si el mismo dibujante, por poco que domine su instrumento, dibuja después un gato, la nueva línea negra continua que habrá trazado no sólo permitirá al que mira distinguir un gato de un caballo (lo que pertenece al nivel del pictograma), sino reconocer que los dos dibujos son del mismo autor. Si el dibujante tiene más talento, el contorno del caballo y el del gato no serán intercambiables; uno expresará cierta idea del caballo, el otro cierta idea del gato. Si el mismo dibujante tiene más que talento —pero las posibilidades se merman— ni siquiera tendrá necesidad de esbozar el contorno para expresar la velocidad del caballo o la agilidad del gato. Así se revela la fuerza expresiva de la línea, independiente en parte del objeto que designa.

La doctrina de la línea-contorno está cuestionada por las condiciones mismas de la percepción: es frecuente, sea por una ra-

[5] Véase Christian Metz, *Les codes de nomination iconique.*
[6] Umberto Eco, *La estructura ausente,* Barcelona, Lumen, 1981.

zón de desorientación cultural, sea porque las condiciones de iluminación no son satisfactorias, que no entendamos un objeto como tal, y se funda con objetos cercanos en una especie de configuración enigmática. Conocemos la célebre anécdota de Courbet pintando un haz de leña sin conocer la naturaleza exacta de la mancha grisácea que le había interesado en el primer momento, preguntando después a un amigo (Francis Wey) qué acababa de pintar. En algunos casos, el motivo pictórico ni siquiera puede ser nombrado, como lo demuestra el ejemplo de la fotografía, donde llegamos a ver «el juego de perspectivas abolir tales contornos naturales y simultáneamente tejer una materia sin costuras de tres o cuatro objetos, que la percepción del mundo real nos hubiera impuesto en su múltiple singularidad; la foto nos lo devuelve, si no irreconocibles, por lo menos extraños en su unidad icónica imprevista»[7]. Lo que es verdad de las masas lo es también de las líneas que no pueden, en numerosos casos, delimitar los contornos de objetos no identificados, o que el contorno ya no basta para designar. La línea expresa entonces equivalencias que, naturalmente, tienen su fuente en la subjetividad del dibujante, lo que nos obliga a remontar muy lejos en el nivel de las pulsiones.

El caso de la fotografía, en el instante evocado de paso, puede parecer escapar a nuestras preocupaciones, ya que la línea está, por lo que parece, ausente de un área capaz de dejarnos distinguir una decena de grises. En realidad, muchos fotógrafos han intentado, por medio de la arquitectura misma de su foto, poner en evidencia líneas trazadas tan netamente como si fueran de origen gráfico. Citemos, por ejemplo, el caso de Bill Brandt. Además, las técnicas de copia contrastada, que no conservan más que los negros y los blancos, introducen de nuevo la línea sin equívoco, pero sin asociarla a objetos, ya que su trazado resulta de la distribución de la luz y de las sombras. Si hay por tanto un lugar donde la línea no está mayoritariamente asociada al contorno, es en la fotografía[8].

Está por lo tanto ampliamente demostrado que la línea, como trazado o como frontera, no está consagrada de modo ineluctable

[7] René Lindekens, *Éléments pour une sémiotique de la photographie,* Bruselas (Aimax), París (Didier), 1971.

[8] Véase «Notes pour una recherche sur le photographisme comme schéma de la photographie», *Schéma et schématisation* núm. 5.

a delimitar contornos. Incluso cuando se da el caso, quisiéramos demostrar que tiene suficientes recursos para constituir un sistema de signos de vocación no figurativa.

Antes de proseguir y de hablar de la línea como huella o delimitación de colores planos en capítulos diferentes, conviene señalar, antes de volver a ello con más detalle más adelante, el caso intermedio de la línea que disimula la profusión. Ejemplo característico: el grabado sobre madera en las ilustraciones de inspiración (o de modelo) fotográfico. Con lupa (véase nuestra ampliación de un fragmento de grabado) distinguimos al lado de colores planos de poca extensión, una multitud de trazos que representan la huella del instrumento en la madera. Estos trazos, paralelos o desordenados, pretenden simular, con el retroceso o la poca dimensión del grabado, todos los matices del desvanecido.

He aquí un caso donde el material gráfico de base —el trazo— se repite indefinidamente con fines puramente realistas sin ganar en riqueza informativa. Esta técnica, frecuentemente utilizada en dibujo (que caracteriza toda una corriente del cómic), permite alcanzar cierta picturalidad —tendencia dominante en pintura y que oponemos a la linealidad del dibujo— gracias a un trabajo del trazo; en el caso de los plumeados (con trazos más o menos paralelos y cercanos), contraplumeados, de montones de puntos de densidad variable, y aún más frecuentemente, arañados repetitivos, dispuestos de modo aleatorio, teniendo por simple objeto ocultar la inexpresividad de las líneas que constituyen la composición principal. El recurso a un material gráfico estereotipado —«por ejemplo», ironiza Matisse, «en el caso de los pintores que habían aprendido a hacer la hojarasca, dibujando 33,33,33 como hace contar el médico cuando ausculta[9]»— es claramente incompatible con la invención continua que se exige del artista. «La importancia del artista», sigue diciendo Matisse, «se mide por la cantidad de nuevos signos que haya introducido en el lenguaje plástico». Lo que plantea un serio problema en razón del número limitado de configuraciones de base.

[9] Citado por Louis Aragon en *Henri Matisse, roman,* París, Gallimard, 1973.

CAPÍTULO XVI

La línea es un signo

Carteles que demuestran su tiempo.—Una época se caracteriza por un sistema de trazos apremiantes.—Lo que cambia de 1897 a 1927.—Lo sinuoso y lo recto.—La profusión y la sobriedad.—Lo ornamental y lo funcional.—La conmutación para explorar la historia de las formas gráficas.—Feminidad y virilidad.—El «Art nouveau», una representación datada de la feminidad.—Años veinte y geometrismo.—Cartel e industria.—La línea recta, un signo de orden.

Treinta años separan estos dos carteles. Una generación. A escala histórica, es apenas el tiempo de un suspiro. En la vida de un hombre, hace treinta años era ayer.

Sin embargo, para nosotros que los contemplamos hoy, hay entre ellos como un abismo del tiempo, más diferencias entre imágenes de un pasado lejano, no obstante separado por algunos siglos. En el efecto muy conocido de la perspectiva histórica: todo el segundo plano tiende a confundirse.

Interroguemos a estos dos carteles para preguntarles lo que nos dicen del tiempo, o más bien de la historia, es decir, de su tiempo. No tanto por su actualidad, aunque remiten —en razón de su estatuto de cartel— a acontecimientos del comercio o de la historia de las técnicas, sino por la puesta en práctica de formas y de objetos.

Sería fácil mezclar las pistas. Mostrar por ejemplo que tal cartel de Toulouse-Lautrec, contemporáneo del primero, propone un

léxico de formas más cercano que el segundo; o también que tal decorado de Erté, concebido el mismo año que el segundo, presenta más de un trazo común con el primero.

Todo esto es cierto, pero no hace más que subrayar la dificultad de la tarea, ya que para aquel que frecuente asiduamente las obras gráficas de los treinta primeros años del siglo, no hay duda de que la flecha de la historia va del primero al segundo.

La otra tentación es la evidencia: está claro que Mucha y Cassandre nos remite cada uno a un periodo histórico localizable, también es evidente que el periodo Mucha precede al periodo Cassandre, incluso para el que ignora todo de Mucha y de Cassandre. Pero la palabra «evidente» es tan vaga como de costumbre: ¿es esto evidente o archiconocido? Lo que es evidente lo es para el entendimiento y hace inútil el análisis; lo que es conocido compete a la memoria y, en el caso presente, atestigua sobre todo de la coherencia de nuestros recuerdos. De este modo, la pregunta queda entera: ¿por qué una época segrega formas dominantes que la época siguiente pondrá en entredicho, pondrá en duda, abolirá?

Otra objeción: ¿qué hacen ustedes con el libre albedrío del artista? En este caso, la respuesta es evidente. Mucha y Cassandre no hacen más que representar de modo ejemplar corrientes de gran difusión de su época. Su sello propio no ha podido manifestarse más que en el interior de un sistema de características apremiantes. En la historia del Arte (con A mayúscula), los creadores han podido tomar sus distancias frente a este sistema, hasta el punto de separarse resueltamente de su tiempo (y entonces poco importa que se acojan al pasado o anuncien el futuro), pero no los hay que sean de todas partes y de siempre. El dominio que exploramos no puede permitirse este lujo: el cartel está destinado al consumo inmediato y sus comanditarios no sabrían tolerarle nostalgias ni audacias. La única excepción que confirma la regla es la de un creador que, tras haber sabido imponerse durante su juventud por su capacidad de traducir en formas los fantasmas que atormentaban el imaginario de sus contemporáneos, podrá seguir imponiéndoselos toda su vida por un fenómeno de lanzamiento al estrellato que merecería un estudio particular.

En 1897, Mucha tiene 37 años, pero está al principio de su carrera comenzada tres años antes gracias al entusiasmo de Sarah Bernhardt, que le había pedido un proyecto para su Ghismonda. En 1927 Cassandre tiene 26 años y es famoso desde que

ha obtenido el premio del cartel en la exposición de 1925. Uno y otro están, por tanto, en su periodo innovador y pueden ser considerados como los iniciadores de un movimiento, que ha hecho escuela, al menos en el sentido estricto, aunque ellos no lo entendieron así. Preguntémonos en qué difiere su estilo, aunque no todo se puede imputar a los periodos considerados.

No citaremos más que de memoria, de momento al menos, la diferencia de temas que podría explicar la diferencia de productos en promoción: no se argumenta de la misma forma para un papel de cigarrillo que para un tren. Sin embargo, la presencia de la mujer casi sistemática, en el caso de Mucha como en el de sus contemporáneos, no puede dejar de ser subrayada cuando hayamos notado que está poco más o menos ausente en el caso de Cassandre, cualquiera que sea el producto ponderado, y mucho menos abundante en el caso de sus contemporáneos salvo, tal vez, Paul Colin, que tiene una predilección por el music-hall donde la presencia de mujeres es importante.

No retengamos entonces más que oposiones formales, verificando cada vez si se aplican bien al conjunto de una producción.

Primera oposición: *sinuoso/recto.* Las líneas de Mucha parecen sumidas en la fantasía, no son reducibles a formas geométricas de base. Las líneas de Cassandre, en cambio, son rectilíneas o, cuando son curvas, fáciles de remitir a figuras matemáticas.

Esta oposición es tan fuerte que podríamos ser sospechosos de haber seleccionado el ejemplo más convincente, pero no es difícil verificar con *Pivolo* (1924) o *Pernod fils y Celtiques* (1934) o con cualquier otro cartel de esta época que esta proposición sigue siendo válida, aunque menos cegadora.

Segunda oposición: *profusión/sobriedad.* Esta es una distinción puramente cuantitativa, o sea, asunto de enumeración. No obstante, desde un punto de vista metodológico, lo que salta a la vista plantea por consiguiente problemas insospechados en el primer momento: ¿qué enumerar? Más o menos inútil en el presente caso, esta operación permitirá orientarse mejor en los casos más inciertos. Plantea todo el problema del inventario del material gráfico, de ahí el problema de la segmentación en unidades de diferentes niveles. O incluso: cuando hablamos de una profusión de «líneas», ¿qué entendemos por «línea»? Podríamos dar la siguiente definición: trazado sin espesor (o considerado como tal) identificado por el lector como producto de un solo trazo. Si llegamos a aislar tales elementos —cuyo criterio de existencia es físico y no semántico— podríamos comparar entonces lo que es percibido por el usuario a la manera del artista, suponiendo que podamos describirla con la ayuda de documentos irrefutables (películas, esbozos, etc.). Los dos pasos tienen su validez, pero el primero depende de un simple análisis estructural del enunciado mientras que el segundo se sumerge en el centro de la enumeración. Claro está, no podemos ser exhaustivos si no llevamos los dos análisis a su término.

Pero es suponer de nuevo que el problema está resuelto: ¿es materialmente posible proceder a tal inventario? Y, si es materialmente posible, ¿podemos contar con resultados que estén a la altura de este trabajo de hormiga? Respuesta a la primera pregunta: es posible, al menos por las líneas y los colores lisos (los colores los dejaremos para más tarde) con la condición de esperar encontrarse a lo largo del camino algunas dificultades secundarias (el problema de la interrupción, por ejemplo). Respuesta a la segunda pregunta: hay que hacerlo para saberlo.

En todo caso vemos bien que en estas líneas, una vez catalogadas, no sólo el problema de la enumeración no se plantea más que en cuanto a la memoria sino que además la primera oposición (sinuoso/recto) puede ser aprehendida con más vigor.

¿Podemos evitar este trabajo fastidioso? Indiquemos a título de información un método de cuadriculación que, por poco que sea pequeña, proporciona al menos un índice de ocupación del espacio. Llevemos a Mucha y a Cassandre a las mismas dimensiones (21 × 19,5), apliquémosles con la ayuda de un papel de calco la misma cuadrícula compuesto de cuadrados de 1 cm de lado, y el número de cuadrados vacíos nos dará un índice que dé cuenta, al menos, de la segunda oposición (profusión/sobriedad) pero no de la primera.

Tercera oposición: *ornamental/funcional.* Ésta es hetereogénea respecto a las dos precedentes, ya que no compete a la simple descripción física. En efecto, plantea el problema de saber para qué sirve una línea y por ello no deja de ser ambigua. Se refiere, en todo caso, a la noción de contenido eliminada en esta segunda parte y tiende a verificar el uso del material gráfico catalogado. Estamos, sin ningún género de duda, del lado del significado (y no del significante como en las dos oposiciones anteriores), aunque no se trate más que de un primer desbrozo. Distingamos pues *arbitrariamente* los trazos que concurren a cons-

truir la figura identificada como principal (la mujer para Mucha, los raíles para Cassandre) y aquellos que son extraños a esta figura sin serlo por tanto en la composición de conjunto. Además, estos últimos merecerían ser distinguidos en trazos estrictamente ornamentales (según la definición restrictiva propuesta anteriormente) y en trazos de finalidad tipográfica, ya que las letras participan enteramente del material gráfico. Por otra parte, aquí no reside la principal dificultad: los trazos, llamados arbitrariamente funcionales, siempre según la misma definición restrictiva, tampoco son todos indispensables para la identificación de la figura principal, y por ahí plantean todo el problema de la esquematización. De todas las líneas catalogadas, sólo hay algunas que aseguran la arquitectura general del conjunto, otras que parecen no inútiles (lo que equivaldría a esclavizar la libertad artística a unas normas) sino semánticamente sin objeto. Diremos, para tomar prestado una vez más el vocabulario de la lingüística, que el grado de pertinencia de cada trazado lineal clasificado es variable e incluso a veces nulo. Tan sólo la conmutación nos permite poner en evidencia esta jerarquía. Pero, ¿qué decir de toda línea identificada como no pertinente desde el simple punto de vista de la identificación de la figura sino que es ornamental? Todo depende entonces de las definiciones establecidas arbitrariamente al principio. Desde este punto de vista, ninguna línea de Cassandre puede ser suprimida, al contrario de lo que ocurre con Mucha.

Abandonando otras oposiciones (trazo fino/trazo recalcado, contorno/color plano, etc.) notaremos que esta segmentación un poco fastidiosa es, en última instancia, un medio de explorar la historia de las formas gráficas.

Se ha señalado en el capítulo precedente que una línea podría ser expresiva independientemente del reconocimiento que permite de un objeto: puede sugerir velocidad y agilidad sin por ello delimitar con anterioridad los contornos de un caballo o de un gato. Podríamos decir que esta observación se aplica aquí perfectamente: la mujer es flexibilidad, voluptuosidad; el raíl surgimiento, rigidez. Feminidad claramente asumida en el primer caso, virilidad en el segundo, oculta solamente por la designación de un objeto cuya capacidad simbólica no es evidente, o, al menos, puede ser rechazada.

Al mismo tiempo, podemos decir que la imagen de la mujer en Mucha está datada, como lo atesigua todo un movimiento eu-

ropeo (Jugendstil en Alemania, Modern Style en Inglaterra). Esta feminidad que notamos en la sinuosidad de las líneas del Art Nouveau no es más que una representación datada de la feminidad; no es La Feminidad. El estatuto de la mujer en esta época —la «Belle Époque»— apoya esta interpretación; el teatro y el music-hall —con mucho los mayores consumidores de carteles—, la literatura, la moda proponen una imagen parecida: voluptuosidad, dulzura, disponibilidad.

A la inversa, los años veinte propusieron una imagen de la mujer caracterizada por el rechazo de arabescos y la puesta en evidencia de estructuras casi geométricas: la célebre mujer negra del «Bal Negro» del 11 de febrero de 1927 (Paul Colin) es, ante todo, un cuerpo en movimiento. Si también evoca la sexualidad, ésta no está hecha en absoluto de abandono y lascivia. Teniendo en cuenta las reivindicaciones feministas *(la garçonne)*, estamos en un periodo que ha modificado un poco la concepción dominante de la feminidad. Los cabellos cortos tienen, en semejante contexto, valor de manifiesto: los largos cabellos de las mujeres de Mucha, de Eugéne Grasset, de Georges de Feure, eran propicios a esta sinuosidad de las líneas que interpretamos de buen grado como signo de voluptuosidad y de feminidad sumisa. El valor simbólico de los objetos refuerza a veces la expresividad de las líneas, sin que sepamos muy bien lo que inicia el juego de resonancias.

Este mismo periodo de los años veinte, que traduce mediante el juego de líneas otra concepción de la mujer, también ha modificado varias concepciones de la época precedente, comenzando por la del papel del cartel, a partir de entonces decididamente al servicio de la industria. Esto es lo que observa algunos años después (1933) el mismo Cassandre.

> Es difícil determinar el lugar del cartel entre las artes pictóricas. Para unos se une a la pintura, lo cual es falso, y para otros a las artes decorativas, lo que creo que es otro error. El cartel no es ni un cuadro ni un telón de fondo para una escena de teatro, sino algo diferente, aunque utiliza a menudo los medios de uno o de otro. Por parte del artista exige una resignación total: no debe imponer su personalidad y, si lo hiciera, sobrepasaría sus derechos. La pintura es un fin en sí. El cartel no es más que un medio que busca un blanco, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, una especie de telégrafo. El cartelista juega el papel del agente de te-

45. Publicidad para el papel de fumar Job. Alfons Mucha, 1897.

légrafos: no toma iniciativas, se conforma con transmitir noticias. Nadie le pide su opinión, sólo se le pide que haga una buena conexión, clara y exacta[1].

Estos años veinte, que se han llamado «années folles» y en Estados Unidos «roaring twenties» ven el desarrollo acelerado del capitalismo industrial, considerado como irresistible por algunos, y fuera del alcance de las crisis. La imagen dominante es la de la máquina, sobre todo al otro lado del Atlántico donde el automóvil y la electricidad son considerados nuevos dioses.

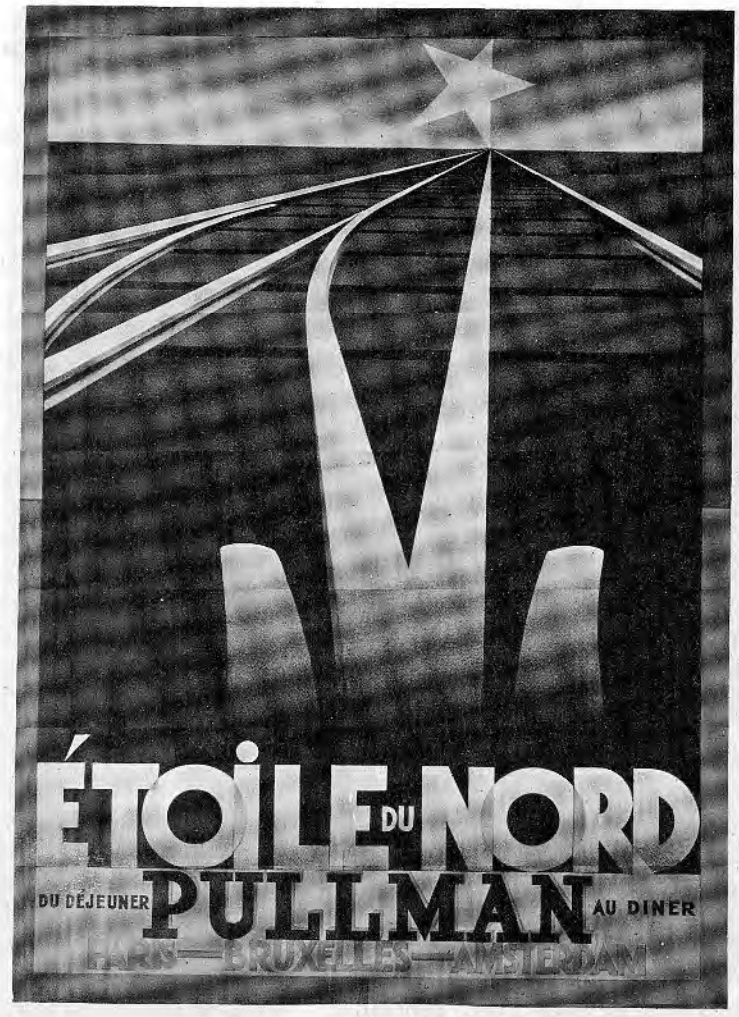
Por su funcionalismo, la máquina, es cierto, requiere metafóricamente líneas rectas, formas geométricas, trayectorias sin endeblez. El raíl para encaminar al tren busca la línea recta y se adapta mal a las curvas y sinuosidades. Le ocurre igual a la carretera; «la línea curva es para los asnos», decía Le Corbusier más o menos en la misma época, «la línea recta es para los hombres». E incluso, él mismo, en un texto titulado significativamente: «Ortogonal, signo de espíritu», decía: «la derecha, el ángulo recto, signos del espíritu, del orden y del dominio...»[7].

Toda una literatura, incluso desde antes de la primera guerra mundial, ha celebrado la máquina, la cual no sabría adaptarse con la suavidad de los arabescos. Marinetti, fundador del futurismo italiano (aliado del fascismo), dice: «Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad... un automóvil rugiente que parece correr sobre metralla y más bella que la Victoria de Samotracia». Y Fernand Léger opina: «El automóvil que, por la necesidad de la velocidad, se ha bajado, alargado, centrado, ha conseguido una relación equilibrada de líneas curvas y horizontales, del orden geométrico». No haremos más pesada esta lista de citas que podría ser interminable y recordemos solamente que es, en 1919, en Weimar (Alemania), donde fue fundada la célebre Bauhaus, verdadera creadora del objeto funcional.

Si comprendemos bien que el lenguaje de las líneas nos permite (con la condición de no ignorar por ello las espectaculares separaciones frente a esta gran tendencia) distinguir una época gozadora, de poder exclusivamente machista, de mentalidad aún

[1] Citado por John Barnicoat, *Historie concise de l'affiche,* París, Hachette, 1972.

[2] Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches,* París, Denoël Gonthier.



46. Publicidad para la «Estrella del Norte», Cassandre, 1927.

preindustrial a pesar del boom reciente del capitalismo (1848-1875) de otra época en tensión hacia el progreso sin límites, dedicada al culto de la máquina y de la velocidad, marcada por un principio de la liberación de la mujer, no podemos evitar señalar un nivel más inconsciente del simbolismo, la oposición feminidad/virilidad que nos conduce a una hipótesis de reevaluación de los años veinte, a lo largo de los cuales, la imagen de virilidad hubiera estado inconscientemente asociada a la de la energía creadora. De este modo, los fantasmas que hemos observado en la base del simbolismo icónico tendrían capacidad de orientar las pulsiones colectivas.

Sea esta hipótesis verdadera o falsa, de cualquier modo nos conduce a no fiarnos de una interpretación de las imágenes que pasaría solamente por una lectura del espacio y por una simbolización, y, finalmente, una codificación de los objetos. La línea ¿tendría en sí misma capacidad de significar mediante el rodeo de lo que llamamos su expresividad, propiedad clasificada como puramente estética? El análisis de una línea de vocación no figurativa nos dirá tal vez algo más.

N.B. Este capítulo no es más que el resumen de un artículo aparecido en el número de *Schéma et Schématisation*, bajo el título de «L'Histoire entre les lignes. Préliminaires pour une étude de l'histoire des signes graphiques». Volveremos a él para más detalles sobre el segundo plano de los años 1897 y 1927.

CAPÍTULO XVII

Ideogramas

Trazos marcados *vs.* trazos no marcados.—Un elemento semántico independiente: el contorno del bocadillo en el cómic.—Rectángulo regular *vs.* rectángulo deformado.—Línea recta *vs.* línea sinuosa.—Línea recta *vs.* línea quebrada.—Línea simple *vs.* reforzada.—Inestabilidad en la relación significante/significado.—El adorno, trazo redundante.—Conformidad y normalidad.—La línea, un ideograma.—Rareza de la línea recta en la naturaleza.—Metáfora y condensación.—Nacimiento del código.—El trazado, señal del psiquismo.

Las aventuras de Valerian, agente espacio-temporal, y de su compañero Laureline van por su octavo álbum. Desde el principio, es el mismo tándem —P. Christin para el guión, J. C. Mezières para el dibujo— el que los maneja a su capricho. Citemos los álbumes con su fecha de publicación:

1. «La cité des eaux mouvantes», 1970;
2. «L'Empire des mille planètes», 1971;
3. «Le Pays sans Étoiles», 1972;
4. «Bienvenue sur Alflolol», 1972;
5. «Les oiseaux du maître», 1973;
6. «L'ambassadeur des ombres», 1975;
7. «Sur les terres truquées», 1977;
8. «Les héros de l'Équinoxe», 1978[1];

[1] 8, 9, 10 no se analizan en este estudio.

9. «Metro Châtelet Direction Cassiopée», 1980;
10. «Brooklyn Station, Terminus Cosmo», 1981.

Se trata por tanto de una producción regular a lo largo de diez años.

La presentación de cada tira de viñetas es la norma. Las viñetas están separadas por un espacio blanco de anchura uniforme, pero su disposición no presenta ninguna regularidad a primera vista. Este sistema perfectamente clásico está tan sólo perturbado aquí y allá por ciertas diferencias: ausencia de marco (que va parejo con objetos sobre fondo blanco), encabalgamiento de varias viñetas por signos lingüísticos, utilizando los blancos para los comentarios.

El espacio de cada viñeta se divide, como es normal en el cómic, en un espacio escrituario (de la escritura, en el sentido más normal del término), y en un espacio figurativo (en el sentido en que decimos de la pinutra que es figurativa). El espacio escrituario puede limitarse a las letras (y en este caso es discontinuo, estrechamente imbricado en el espacio figurativo); la mayoría de las veces está encerrado en un bocadillo y se destaca sobre un fondo neutro. Sólo retendremos este caso en el análisis siguiente.

El espacio del bocadillo presenta ciertos trazos dominantes en los siete álbumes seleccionados:

— su forma es, *grosso modo,* la de un rectángulo con las es-

47. El rectándulo alterado: extraterrestre (Álbum 6).

quinas redondeadas, ligado al sujeto que habla por uno o dos trazos;
— las letras se destacan sobre un fondo blanco;
— estas letras escritas a mano con trazos finos tienen, más o menos, el tamaño de los caracteres de una máquina de escribir.

Si los trazos en vez de ser dominantes fueran constantes[2], podrían ser dejados de lado por estar desprovistos de todo valor significante: no se puede, para extraer unidades semióticas, más que partir del mecanismo de las diferencias y las combinaciones. Diremos, pues, de los elementos arriba mencionados, que son «no marcados», dicho de otro modo, que están privados de una «marca», de una particularidad cuya ausencia basta para oponerlos a otras unidades de la misma naturaleza. Esta noción de marca aún es poco clara ya que permite a lo sumo hacer aparecer algunas oposiciones (rectángulo/no-rectángulo, fondo blanco/fondo coloreado; letras de tamaños diferentes, la altura, el color, etc.). Se pueden considerar el rectángulo, el fondo blanco y las letras negras alineadas como elementos privados de marcas distintas.

Estas oposiciones son susceptibles de ser más concretadas en el plano de los elementos marcados.

Para empezar nos atendremos al contorno del bocadillo, aunque nos arriesguemos a observar de paso en qué momento funciona en redundancia con otro trazo (color, letra).

El contorno del bocadillo, por tanto, debería ser, si no fuera más que una simple delimitación entre dos espacios con funciones diferentes, puramente neutro. Las diferencias observadas nos llevan, por el contrario, a hacer de él un elemento semántico independiente.

Ante todo, es necesario señalar en los álbumes todas las alteraciones del trazo e intentar hacer una descripción puramente física que no concierna más que al significado. Paralelamente, situándonos desde el punto de vista del usuario del código, observaremos todas las variaciones del significado correspondientes. ¿Conlleva toda variación del significante una modificación automática del significado?

Para que el análisis sea completo, habría que estudiar igualmente las variaciones que intervienen por simple modificación

[2] Es el caso de algunos cómics (Corto Maltese).

48. El rectángulo alterado: extraterrestre (Álbum 6).

49. El círculo: perfecta forma: los grandes antiguos (Álbum 6).

de las proporciones o de las dimensiones del rectángulo, unas veces estrecho, otras casi cuadrado, unas veces en altura, otras en anchura, etc. Las variaciones parecen vinculadas sobre todo a la importancia de los diálogos y a la organización general del espacio de la viñeta.

Una relación sistemática de las formas gráficas muestra que podemos partir de dos elementos de base, el rectángulo y la línea, para estudiar sus variaciones.

Retengamos una primera oposición que varía de un álbum a otro y se afirma a partir del album núm. 5, «Les oiseaux du maître»: bordes rectilíneos (no marcado) *vs.* bordes dentados (marcado).

Esta oposición está utilizada primero de forma ultraclásica: el contorno en línea quebrada se encarga de los mensajes de radio (o simplemente amplificados) en todo el cómic o casi. Tenemos aquí, incluso, uno de los raros rasgos lexicales que caracterizaba un sistema del cómic.

A partir de núm. 4, los bordes dentados (variante con dientes espaciados) son empleados sistemáticamente con otros fines. Señalan por ejemplo las intervenciones de los habitantes de Alflolol, las palabras de los terrestres quedan escritas en el clásico rectángulo. Se trata por tanto de una señal conocida pero provista de otra aplicación, en la medida en que nos parece original en el conjunto de los cómics.

En «Les oiseaux du maître» (núm. 5), el uso de los bordes dentados es igualmente sistemático pero más incierto. Asociados a las letras coloreadas y más gruesas, refuerzan significados ya apreciables en el nivel del diálogo: la estupefacción, el enloquecimiento, el furor, la solemnidad, la hosquedad, etc., y siempre, la intensidad. Ya no encontraremos tan frecuentemente en los álbumes siguientes esos matices emotivos de la entonación.

A partir del álbum 6, «L'ambassadeur des ombres», vemos aparecer tan sistemáticamente formas simples o complejas que permiten encontrarse en la profusión de extraterrestres. Siendo de alguna manera el rectángulo la medida de referencia, el círculo u otras figuras estables tienen la función de cercar las palabras de las criaturas extranjeras.

El álbum 7, «Sur les terres truquées», que hace aparecer una criatura por lo menos tan insólita como las del álbum precedente, perturban de nuevo el sistema. Esta vez, se puede observar una doble oposición, ya que el contorno del bocadillo es a la vez sinuoso y redoblado (incluso triplicado o cuadruplicado).

De modo que vamos a determinar en el plano del significante dos grande series de variaciones, una referente a las figuras geométricas (casi rectángulos, círculos) regulares o deformados y otra, de distintas categorías de líneas (recta, sinuosa, quebrada, reforzada).

Las dos series se combinan: el rectángulo se puede deformar cuando los bordes se hacen sinuosos. Ya no se trata entonces de un rectángulo en el sentido geométrico del término, sino que la estructura del conjunto de la figura quede identificable.

Tampoco se trata aquí de un léxico estable que podríamos consultar como un diccionario: el significado no está asociado de forma permanente a un significante, lo que es según Saussure la característica del signo lingüístico.

Podríamos entonces pensar que no emerge ningún sistema de estos acercamientos y que el grafismo del contorno de los bocadillos está abandonado a la incoherencia o a la fantasía según tengamos inclinaciones «estructuralistas» o «artísticas». Observaremos además que los rasgos señalados no son, en el sentido fuerte del término, rasgos pertinentes: podemos perfectamente ignorarlos sin modificar realmente el sentido global. Por ejemplo, nos veremos obligados a distinguir a los extraterrestres según su físico, lo que no será en absoluto complicado, o incluso a fiarnos, para conocer la naturaleza del mensaje (directo o radio),

50. La línea quebrada: el mensaje de radio (Álbum primero).

del contexto o del origen de ese mismo mensaje, generalmente indicado por una flecha, o dicho de otro modo, el contorno del bocadillo podría mantenerse rigurosamente indéntico de una viñeta a otra sin pérdida desde un punto de vista semántico.

Aún quedaba lo que llamamos someramente el aspecto estético, también llamado el valor decorativo, ornamental del trazado. Ahora sabemos que lo estético nunca está totalmente separado de lo semántico aunque sea porque facilita la legibilidad, de ahí la posibilidad de comprender la disposición narrativa.

En ciertas páginas de «L'ambassadeur des ombres», el lector se desanimaría rápidamente por la confusión entre los bocadillos sin contar que, en algunos casos concretos, cuando dos personajes están en un mismo cuerpo, es efectivamente el único medio de saber quién habla, Laureline o Suffuss metamorfosados en Bagouline.

La única hipótesis «ornamental» no nos dispensaría de una explicación, ya que sabemos bien que un adorno nunca es gratuito. Puede serlo funcionalmente (nos acordamos de las críticas de los primeros «designers» en las producciones del **Art Nouveau** de principios de siglo), pero falta que intervengan ciertos periodos históricos (llamados precipitadamente «barrocos») más que en otros[3].

Para los «designers» es cierto que el adorno es inútil (una silla no necesita adorno para que podamos sentarnos); en el marco de un análisis de formas siempre corresponde a algo.

Si el discurso del esteta extraterrestre de «Sur les terres truquées» está envuelto de volutas al estilo de los del Art Nouveau, es tal vez porque se trata de un adorno que funciona con relación a cierta concepción decorativa de la imagen o de un trazado destinado a subrayar que es un esteta. En resumen, la fantasía también tiene sus razones, que tal vez a la razón le cuesta reconocer.

Aceptemos el contorno del bocadillo como un adorno con valor de refuerzo semántico. No un rasgo pertinente, sino un rasgo redundante.

Recojamos las observaciones ya hechas. No parece existir ninguna correspondencia entre el significante y el significado, salvo para disposiciones inestables que obedecerían a los antojos del autor.

[3] Véase capítulo anterior.

Todavía hay que preguntarse si los «caprichos» del autor no resultan de operaciones aún más profundas, lo que situaría la unidad de proceso por él seguido más del lado de la producción del mensaje que del lado de su estructura.

Las variaciones observadas, en el fondo, se podrían resumir en una sola mucho más somera: de un lado, la línea recta y única, del otro, todas las demás formas —son innumerables— que ponen en entredicho la rectitud y la unicidad. Recogiendo la distinción ya hecha: por un lado el no marcado y por el otro el marcado. Ahí al menos se esboza algo permanente.

Del lado del significado descubrimos la misma oposición amplia entre lo no marcado y lo marcado. La voz no amplificada, la entonación aparentemente desprovista de toda emotividad, la palabra del habitante del planeta Tierra pueden ser llamados no marcados; la voz transmitida por la radio, la carga emotiva de la entonación, el habitante de planetas extranjeros se convierten de hecho en marcados.

Por tanto, de un lado —el del significante— se establece una oposición puramente física accesible a cualquiera que disponga de nuestro sistema de percepción que, por consiguiente, conlleva proposiciones falsificables; por otro —el del significado—, una oposición puramente cultural, arbitraria, fácil de invertir fuera de un grupo limitado.

51. La línea quebrada: los extraterrestres (Álbum VI).

Vemos muy bien cómo un sistema cultural llega a instaurar tales oposiciones: el no marcado es el más frecuente, o el más conocido, o dicho de otra forma, lo que el sentido común llama lo «normal»; lo marcado es lo raro o insólito, en resumidas cuentas, lo «anormal». ¿Hace falta repetir que estamos aquí en plena subjetividad? Para un extraterrestre que tuviera el comportamiento cultural de un terrestre —hipótesis aquí también fuertemente orientada— un terrestre no sería «normal». ¿Acaso tendría él también esta misma tendencia a establecer una correspondencia entre lo recto y lo normal por una parte, lo curvo, lo sinuoso, lo quebrado, etc., y lo anormal por otra parte? Ésta es la cuestión.

Esta correspondencia sorprendente entre lo rectilíneo y lo normal (ya que después de todo, por qué no al contrario), nos conduce a interrogarnos sobre las relaciones existentes en alguna parte de nuestro interior, entre los conceptos y el mundo visible. Paul Klee[4], en los tiempos de la Bauhaus, había establecido una especie de alfabeto de correspondencias, pero sobre todo parece ser que había transmitido su sensibilidad excepcional.

Cuando traducimos una idea (o un «afecto») a una forma gráfica, producimos un ideograma al que a menudo atribuimos una capacidad de circulación universal. Esta relación íntima que existiría entre las formas y los pensamientos presenta ciertas analogías con la metáfora.

¿Es lo «rectilíneo», por proceso metafórico, la forma de mayor afinidad con la «normalidad»?

Sin embargo, dicha correspondencia no ha sido erigida en un código explícito. Renace a espaldas del dibujante, cada vez que una mano deja una huella sobre el papel, lo que no quiere decir que es puramente mecanicista, programada genéticamente. A partir de ahora, podemos sospechar una forma fundamental, unida a la activida psíquica desde las pulsiones más profundas hasta la actividad motriz, que le da vida y aunque socializada, incluso ante de ser esbozada.

Es el momento de señalar que la lengua —al menos la lengua francesa— presenta palabras o expresiones donde se traduce metafóricamente la norma moral: decimos de un individuo *«qu'il suit le droit chemin»*, *«qu'il est droit»*, *«qu'il est d'une gran-*

[4] Paul Klee, *Théorie de l'Art Moderne*, Denoël-Gonthier, Col. Méditations, 1964.

52. La línea reforzada: el extraterrestre (Álbum 7).

53. La línea quebrada: la solemnidad (Álbum 5).

de rectitude morale». También hablamos del *«droit romain»*, del *«droit de chasse»*, del *«bon droit»* etc.*. Este paso metafórico de la forma geométrica al mundo moral no se encuentra de la misma forma en todas las lenguas: en ruso, el *«droit chemin»* se traduce por «camino auténtico» e incluso «camino de la verdad». El matiz es de importancia y nos invita a moderar toda hipótesis de correspondencia universal. De hecho, nos lo podíamos esperar: en los paisajes naturales, las líneas rectas son excepcionales

* *N. de la T.* = respectivamente: que sigue el camino recto, que es recto, que es de una gran rectitud moral.

(esencialmente la línea del horizonte) y las líneas sinuosas o quebradas, innumerables. Siendo la frecuencia uno de los rasgos de la norma, lo rectilíneo debería de ser una forma dedicada a la transcripción excepcional. La intervención del hombre en la naturaleza, particularmente en la tradición clásica francesa (jardines a la francesa), ha consistido esencialmente en introducir de nuevo la línea recta casi ausente. Mucho más allá, tal vez podríamos, en el plano de las relaciones de producción, volver a encontrar la fuente de esa violencia hecha a la naturaleza[5].

¿Es legítimo asimilar así la producción gráfica al sueño (ya que condensación y desplazamiento son operaciones del sueño)? Tratándose de un acto despierto, no podemos evidentemente asegurarlo, excepto para pretender que el dibujante es una clase de sonámbulo. Pero el mismo Freud nos da una pista y Lacan después de él: «los dos términos de la pareja (condensación-desplazamiento) marcan profundamente la lengua y el discurso, instancias bastante secundarias, tanto como el sueño, claramente más primario». Es lo que Christian Metz (que acabamos de citar) ha desarrollado extensamente y de forma convincente en uno de sus textos *(Métaphora/Métonyme ou le référent imaginaire)*. La «creación» artística como el pensamiento atraviesan lo primario y lo secundario y su auténtica originalidad reside más en los trayectos que se abren a través de los niveles tópicos que

[5] Podríamos hacer una antología de los textos en los que los escritores asocian la línea recta al orden, a la violencia implacable, etc. A título de ejemplo citemos este fragmento: «Basta con "leer" las autopistas para darse cuenta de que las obras de arte "hablan" la única lengua que el hombre numerado es propenso, de ahora en adelante, a comprender y a saborear. La simplificación ya no nos abandonará. La línea recta es, de todas las invenciones humanas, la más inhumana. Y no es por causalidad por lo que las civilizaciones que han negado al individuo han desarrollado redes de carreteras rectilíneas. Los terroríficos Incas medían su grandeza a lo largo de millares de kilómetros de vías asfaltadas. Las hormigas romanas también tienen trazados infinitos caminos. Más cerca de nosotros, los coroneles han dotado a Grecia de una red de autopistas que no tenían antes. Los caminos rodeados son portadores de secretos y de una inteligencia muy distinta. Los senderos de mármol de Pelion son "subversivos", como lo son los últimos senderos incontrolados de Francia. Por gusto, me dejaría llevar hacia los caminos en los que se habla. Pero, después de todo, ¿por qué no existiría una poesía en la ecuación del hormiguero? Las células de un cuerpo único no se saludan ¿no funcionan?». Rezvani, *Divagation sentimentale dans les Maures*. (Chêne), nota de la pág. 40.

N. B. Este capítulo ha sido publicado en un artículo de modo más desarrollado en el núm. 10 de *Schéma et Schématisation*, «Autour du ballon».

en las figuras que producen. Metz también dice: «El código, en última instancia, no puede deber sus caracteres y hasta su existencia, que tiene un conjunto de operaciones simbólicas (el código es un *«hacer social»)* y sin embargo, no es código más que en la medida en que reúne y organiza los resultados «inertes» de esas operaciones. E incluso: «Todo código es un conjunto de *repeticiones,* de choques dobles de rebote: recuperaciones de lo primario por lo secundario, un anclaje de lo secundario en lo primario.» El código, en primer lugar, está vivo, y la semiología debe empezar por interesarse por el sentido como operación.

Más allá de Metz y Lacan, es el propio Freud el que nos invita a perseverar en esta línea al escribir: «Nos parece mucho más justo comparar el sueño a un sistema de escritura que a una lengua hablada.» La interpretación de un sueño, sigue diciendo en el mismo texto, presenta en efecto una completa analogía con el desciframiento de una escritura antigua ideográfica, como los jeroglíficos egipcios.

Los jeroglíficos egipcios: es inútil recordar aquí su parentesco con los ideogramas. Si seguimos esta pista, toda huella puede ser considerada como una marca de psiquismo. Incluso antes de hacer aparecer configuraciones que evocan objetos de nuestro entorno (iconos) o sutiles construcciones conceptuales que reflejen las estructuras del imaginario, las marcas surgidas del gesto humano recordarían, a través de algunas oposiciones simples de unidades fundamentales, las operaciones que han permitido al hombre afrontar la naturaleza.

CAPÍTULO XVIII

Estructura e historia

Valloton y la renovación del grabado sobre madera a finales del siglo XIX.—Afinidades entre los objetos y las formas.—El lenguaje de los negros y de los blancos.—Dinámica y equilibrio, movimiento y composición.—Dificultades de una descripción científica de las formas.—Delimitar los sistemas icónicos.—Aislar las variaciones pertinentes.—Dar cuenta de las mutaciones y de las diferencias.—Interferencia de las referencias; realismo socialista y vanguardia.—Registro de las formas y procedimientos de disposición.—Estructura y huella.

El grabado sobre madera conoció a finales del siglo XIX una renovación espectacular. En vez de reproducir minuciosamente —con exactitud fotográfica— los detalles por medio de un trabajo hecho con buril muy fino, los grabadores adoptaron el método japonés (Utamaro) que consistía en tallar la lámina con un simple cuchillo en el sentido de la madera. De ese modo, volvían a las tradiciones anteriores al siglo XIX, cuando los colores planos prevalecían sobre la reproducción de desvanecidos mediante plumeados muy finos. Este movimiento contemporáneo del Art Nouveau, y por tanto de Mucha, se manifestó con una gran vitalidad en la ilustración, extendiéndose incluso a veces a la litografía. Los nombres de Aubrey Beardsley en Gran Bretaña, de Edward Munch en Noruega, de William Bradley en Estados Unidos, de Ernst Ludwig Kirchner en Alemania, atestiguan esta renovación cuyo iniciador fue tal vez el suizo Félix Vallotton.

Clasificado con frecuencia entre los artistas realistas —lo que su pintura autoriza, si es necesario— Vallotton ilustra sin embargo una tendencia de su tiempo a favorecer la expresión, en primer lugar por el vigor de las formas. Por sus negros profundos, sus siluetas claramente recortadas, sus manchas al límite de lo legible, sus líneas que reflejan la posesión mediante el gesto, sus contrastes violentos, Vallotton, junto a alguno de sus contemporáneos, anunciaba la breve llamarada del expresionismo que sólo retiene de las apariencias —y para ello las organiza— lo que traduce primero el vigor de las pulsiones. Realista, de seguro, por sus temas, el grabado de Vallotton nos invita a empezar interrogando la organización del espacio icónico.

Escogeremos como primer ejemplo un grabado de 1896 titulado de forma sugestiva *La Pereza.* Vemos a una mujer acostada sobre un diván lleno de cojines y acariciando distraídamente con la mano izquierda un gato, situado al pie del diván. Escena, a decir verdad, anecdótica y convencional, común a algunas variantes cercanas a la imaginería de la época, hasta el extremo que, sin duda, ningún maestro de la pintura académica habría repudiado el tema. Pero toda la audacia está en el estilo y, más allá de ese desnudo tumbado —que ciertamente por sí sólo puede expresar la pereza y la indolecia—, se nos invita, en primer lugar, a contemplar una disposición trabajada con líneas y zonas uniformes de un negro profundo. El principal interés en el nivel de la descripción —la mujer— se ve conduciendo hacia arriba y el fondo abigarrado del diván cae hacia adelante, ocupando sin gran preocupación por la perspectiva las tres cuartas partes de la imagen. Es un motivo ornamental bidimensional donde dominan las diagonales entrecruzadas y las figuras de inspiración geométrica que acaparan la mirada, solicitada al mismo tiempo por esta forma blanca de líneas sinuosas y flexibles que se ramifica mediante el brazo prolongado por el cuerpo del gato, apenas esbozado en su movimiento. Del encuentro de estas líneas —que no dejan de evocar los arabescos de Mucha— nace la impresión de indolencia, sin duda alguna. Además, se observará que los motivos decorativos, por mucho que lo sean, participan de la languidez general de las líneas.

¿Es por ello el tema indiferente a esta impresión? Evidentemente no, y en este caso concreto, incluso menos que en muchos otros temas. La mujer desnuda y tumbada, el diván, nos guían en tanto que objetos a la vez funcionales y emblemáticos, hacia

54. *La pereza.* Félix Vallotton, 1986. Félix Vallotton, grabador, Le Chéne, París. 1978.

la evocación de un momento de pereza realzada por la sensualidad. En él, podría mezclarse otra cosa, aburrimiento o crueldad, y más brevemente todo lo que un fantasma así puede suscitar, es decir, desde un punto de vista masculino en particular, una constelación imprevisible de «afectos» y de pulsiones. En última instancia, le pertenece a la organización del espacio de la imagen decidir lo que retendremos. Ahí también es el lenguaje de las formas el que prevalece, con la condición de que recordemos que resulta de una evolución compleja. Que el cuerpo femenino haya favorecido ciertas curvas y sinuosidades voluptuosas, es el resultado de cierta imagen de la mujer que los años veinte (véase capítulo XVI) debía cuestionar con fuerza. A partir de ese momento, ya no sabemos muy bien si la línea sinuosa es un ideograma que se adapta de maravilla para traducir cierta idea de la mujer (incluyendo el pelo como en el caso de Mucha) o si el pasado artístico de estas líneas les deja huellas indelebles. En realidad, esto no tiene mucha importancia, dependiendo todo el arte figurativo, en

definitiva, de las afinidades que mantienen el mundo de los objetos con el de las formas. En cualquier caso, se deja muy atrás la ingenua distinción forma-contenido.

La audacia de Vallotton ha ido mucho más lejos en la utilización de los negros planos profundos. Así, el grabado titulado *El piano* sólo deja emerjer del negro el rostro y la mano del pianista, las teclas blancas del piano, una mancha de luz que permite descubrir el dibujo del parqué y el fondo blanco del empapelado, que realza un motivo floral repetitivo, evoncándose así a la vez notas de música y una danza de flores. Aquí, la anécdota se reduce al mínimo estricto, el tema en sí se limita a algunos puntos fuertes y, si la imagen da pie a la descripción, ya no es como en la pintura de género «por reconstitución de la escena», sino dando ocasión de situar en el espacio el reparto de los negros y los blancos. El negro remite ciertamente a la sombra —la

55. *El piano.* Félix Vallotton, 1896, *id.*

mancha de luz da fe de ello— pero es en primer lugar «negro», un elemento distintivo y autónomo de ocupación de la superficie, una marca característica del autor.

Toda una corriente expresionista ha aprendido la lección de forma natural. Entretengámonos en dos grabados sobre madera de Franz Masereel que forman parte de una misma serie titulada *La ciudad.* Para empezar, un interior, un vestíbulo iluminado por algunas lámparas apenas señaladas y a través de la ventana donde se distingue la silueta de la ciudad, el alumbrado público. Lo que sorprende, más que la acumulación de detalles, es esa vertical casi en el centro de la imagen que resulta ser, tras un examen, el tubo de una estufa, elemento un poco insólito en este decorado. A su alrededor se enrolla la barandilla de la escalera que corrige con una línea sinuosa y regular la sobrecargante vertical, reforzada sin embargo por los barrotes verticales de la barandilla, mientras que los escalones, apenas indicados por una línea blanca, se alinean perpendicularmente a la fuerte estructura de líneas verticales y sinuosas que ocupan el centro derecho de la imagen. El punto fuerte de esta construcción de dominante bidimensional (la profundidad de la escalera está apenas sugerida, mientras que todo es movimiento ascendente hacia la parte superior de la imagen), es sin embargo la mancha blanca del gato (tratado un poco al estilo de Vallotton en *La pereza)* que está bajando. Esta mancha blanca, de estructura a la vez vertical y sinuosa, al operar un movimiento de descenso en una estructura dinámica ascendente donde dominan los colores negros, es a la vez elemento de dinámica y equilibrio.

Para expresar el misterio del vestíbulo, su atmósfera tranquila y algodonada, Masereel ha recurrido a la organización de los colores negros y blancos (colocados en un cierto orden, habría dicho Maurice Denis) con tanto acierto como numerosos antecesores suyos en materia de las leyes de la perspectiva y del reparto de las sombras y de las luces. Sin embargo, mientras que la perspectiva y el modelado han sido objeto durante el Renacimiento y desde entonces de tratados que se apoyaban sobre bases científicas serias, el lenguaje de las formas apenas ha suscitado —con la notable excepción de las enseñanzas impartidas en la Bauhaus en los años veinte, sobre todo por Kandinski[1]— las

[1] V. Kandinski, *Cours de Bauhaus,* París, Denoël-Gonthier, 1978. Véase también, en la misma editorial, Paul Klee, *Théorie de l'Art Moderne,* 1964.

56. Fragmento de *La ciudad.* Franz Masereel, Dover Publications Inc., Nueva-York, 1972.

observaciones relativas a imágenes analizadas aisladamente, o aplicables además, en cierto modo, a la única gran pintura. ¿Es necesario deducir de aquí que sería imprudente ir más allá de las anotaciones textuales y que cualquier descripción científica de carácter estructural estaría condenada al fracaso? Así se puede explicar quizás el retraso de la semiología de la imagen fija que encontraría ahí su verdadero objeto.

De todos modos, se puede comparar con el anterior este otro grabado de Masereel sacado de la misma colección sobre la ciudad. No se ve ni siquiera una curva, sino únicamente formas geométricas poco preocupadas por las leyes de la perspectiva, verticales que chocan frontalmente con oblicuas, repartidas de modo caótico y agresivo. El elemento dinámico (la calle) participa él mismo a esta impresión de monotonía y de frialdad por el ali-

57. Fragmento de *La ciudad*. Franz Masereel. Dover Publications Inc., Nueva-York, 1972.

neamiento de los techos de los vehículos, mientras que las siluetas humanas apenas perturban con algunas manchas, imperceptiblemente irregulares, la implacable organización de un conjunto.

Estas oposiciones, como las que han sido anotadas con respecto al cartel, sólo pueden utilizarse en el interior de un sistema, el del grabado sobre madera que podría quizás extenderse a otras formas de grabado. Aún así, no es cierto que puedan funcionar según un modelo único, pasando de una obra grabada a otra. Si la oposición sinuoso/recto, ya utilizada por Mucha-Cassandre, parece tener un extenso campo de aplicación, el problema se complica en seguida en cuanto intentamos profundizar en él. Las posibilidades de realización de una curva son, al menos en apariencia, infinitas aunque rasgos como regularidad (*vs.* libertad), grado de flexibilidad, etc., puedan ser medidos utilizando la cuadrícula de la que se ha hablado en el capítulo XVI. Al invertir la proposición, es decir produciendo a partir de un análisis las líneas características de un autor, nos damos cuenta inmediatamente de que el esquema conseguido ha perdido parte de la vitalidad de la obra originaria. Otros escrúpulos aparecen: ¿Podemos separar, aunque de manera provisional para las necesidades del análisis, una línea del objeto que está significando? ¿Podemos retener la simple flexibilidad de una línea de Vallotton sin recordar que dibuja el contorno de un cuerpo femenino, o la simple regularidad de una línea de Masereel, descuidando el hecho de que es interpretada sin vacilación por lo que designa realmente, es decir una barandilla de escalera?

En cuanto a lo «recto» en sí, si no está sometido a tales fluctuaciones, debe distinguirse en vertical, horizontal y oblicuo y tomar en cuenta las diversas combinatorias que concluyen con la realización de figuras geométricas, clasificadas o no.

Estas consideraciones podrían extenderse a los colores planos —delimitados por líneas—, teniendo presente su extensión, su reparto, su densidad.

¿Entonces, por qué plantear más preguntas que las que se pueden resolver y exponerse así a una acusación de reduccionismo? ¿No es mejor limitarse a la vieja idea tan simple según la cual la regla siempre falla y la invención siempre triunfa? Fuera de las reglas del dibujo clásico a la occidental (perspectiva, modelado, etc.) que, en su totalidad sólo pretenden autentificar la imagen como representación exacta de la visión (lo que demuestra pese a todo que siempre se aceptan reglas), no habría, *en lo que se refiere al espacio propio de la imagen,* ninguna constante de análisis capaz al menos de dar cuenta de las rupturas y de las diferencias.

Esto nos remite al principio del presente capítulo: el estilo de Vallotton, sea él o no su iniciador, se destaca de la práctica anterior del grabado sobre madera por algunas características que se sitúan sin ambigüedad alguna en el plano del significante. De estas mutaciones sí que se puede dar cuenta mediante una localización sistemática de los rasgos, cuya transformación ha sido comprobada.

Desde ese mismo momento, vemos que el objeto de un estudio de la imagen como espacio autónomo se limita a describir las diferencias físicas en el plano del significante, para dar cuenta de las variaciones diacrónicas o sincrónicas, históricas o étnicas, bio-

58. Ilustración para *Vladimir Illitch,* de Maîakoswki (1966-1967). Xilografía de Dimitri Bisti. Colección: Grafistas soviéticos, Moscú, 1978.

gráficas para un solo individuo, concomitantes para varios. Esta actitud es en sí inhabitual, luego perturbadora, en occidente donde siempre se han preocupado mayoritariamente del modo con el que la imagen-representación realizaba su significado en el espacio.

Para acabar, provisonalmente tomemos dos ejemplos de otro autor perteneciente a otra época y otro lugar: Dimitri Bisti, también grabador sobre madera, ilustrador, soviético y contemporáneo. Para dejar constancia al mismo tiempo de que la imagen soviética no está dedicada exclusivamente al realismo analizado sin concesiones en el capítulo X, pero sobre ejemplos que datan de una treintena de años.

El primer grabado con fecha de 1966-67, ilustra una edición del *Vladimir Illich Lenin* de Maîakowski. Chimeneas que humean, siluetas de proletarios en acción: no se podría soñar un mejor tema para el arte oficial soviético que, en cuanto al tema, empieza a ser sensible a críticas del tipo: «no es sano para los trabajadores respirar el humo de las fábricas». Elogio ingenuo de la industrialización al igual que en plenos años veinte —periodo fecundo en el Este como en el Oeste para cantar las glorias del desarrollo tecnológico—, esta imagen participa claramente en la saga de la URSS naciente y de su profeta.

Retendremos, no obstante, su estilo, su esquematismo muy de vanguardia 1920, las grandes masas negras reencuadrando la estructura geométrica de los armazones metálicos, las potentes bocanadas de humo rodeadas por contornos firmes y elegantes (no sólo la femineidad puede suscitar la suavidad de las líneas), los plumeados de estricta red, como se consiguen por procedimientos mecánicos, y, para animar el conjunto, siluetas humanas no aplastadas y anónimas como en el caso de Masereel sino nítidamente dibujadas a contraluz en un movimiento coreográfico.

59. Ilustración para la *Eneida* (1970). Xilografía de D. Bisti. *Id.*

Estamos en 1966, pero para un tema que, quince años antes, debiera ser tratado al estilo del realismo del siglo XIX, el grabador —y guardamos en la memoria todo lo que la técnica induce— recurre a la estética geometrizante, vanguardista y futurista de los años veinte (véase capítulo XVI). Podría ser un homenaje a la época (Maïakowski murió en 1930 y Lenin en 1924), pero también sabemos que la estética de aquellos años, en los tiempos en que triunfaba el realismo socialista (impuesto a principios de los años treinta), no era muy apreciada. Queda, pues, el hecho de que un artista soviético con talento (aunque desconocido en Europa, Bisti es un grafista más que apreciable), al crear en la mitad de los años sesenta, utiliza un registro de formas y de procedimientos de disposición que nos remiten a una corriente europea y americana anterior de cuarenta años. Este fenómeno puede ser descrito, formalizado (para estar seguros de que no nos dejamos llevar por intuiciones e hipótesis), su interpretación rebasa con mucho las capacidades de la semiología de la imagen, modesto instrumento de medida y de apreciación. Para levantar algunas dudas y también complicar la interpretación, presentamos una ilustración de la *Eneida* de Virgilio del año 1970, también de Dimitri Bisti. La mano de Júpiter surge de los cielos, rompe las nubes, irradia relámpagos y hace de las miserables embarcaciones humanas el juguete de la tempestad. Sería difícil encontrar en el tema de esta imagen la menor huella de realismo socialista. Sigue siendo sin embargo la misma técnica, la misma inspiración, el mismo recurso a colores planos, a la expresividad de los contornos, a la regularidad de los plumeados. Al orden le sucede el desorden (organización de la imagen), al esfuerzo humano la cólera divina (abolición de la geometría), a la construcción la destrucción (líneas dentadas), pero se trata del mismo sistema puesto en funcionamiento, en el cual todo elemento significante atestiguado físicamente sólo puede ser interpretado como partícipe de una interminable cadena cuyos eslabones más cercanos son Bisti —la imaginería soviética de los años sesenta—, el grabado sobre madera, y el conjunto sobre un fondo de convulsiones artísticas y políticas.

La estructura de lo visible inmediato no es más que el afloramiento de un inconsciente histórico. Para empezar, hay que encontrar los medios para describirla, aunque sólo sea a través de algunos casos extremos. La interpretación sería después el asunto de alguna especie de etnólogo, todavía rarísimo.

60. Fotografía de Yves Montand (a). Tratamiento en laboratorio (b y c); tratamiento con papel de calco (d y c).

CAPÍTULO XIX

Leyes figurales y significaciones adquiridas

Percepción y esquematización.—Una experiencia al límite de la legibilidad.—La forma y la cosa representada.—La repetición favorece la esquematización.—El ir y venir entre lo motivado y lo arbitrario.—Un conjunto de manchas llamado Lenin.—La recurrencia y el código.—Una escritura.

Maurice Denis, citado con frecuencia [1], definía el cuadro como «esencialmente una superficie plana cubierta de colores unidos en un determinado orden».

Pintor, se preocupaba primero por el color. Podríamos decir lo mismo sin embargo de todos los trazos —líneas, manchas, conjuntos de puntos, plumeados, desvanecidos— que la mano sustituida por el instrumento (pincel, pluma, carboncillo, etc.) o una reacción química (en el caso de la fotografía) dejan sobre un soporte. La imagen es, por tanto, «esencialmente» un conjunto estructurado de trazos sobre un soporte con dos dimensiones. Que este conjunto nos cree o no la ilusión de representar una porción del espacio tal como lo aprecia la visión, no se construye más que dosificando sutilmente las trabas cuya diversidad hemos podido apreciar, ateniéndose incluso al material gráfico más simple: la línea y la mancha.

[1] Capítulo II, nota 8. Capítulo XV, nota 1.

¿Cómo tales trabas, unas externas —ya que dependen de la organización de nuestro entorno—, otras internas —ya que provienen de nuestra capacidad de traducir metafóricamente nuestras pulsiones y de imponer a las cosas el orden del espíritu— llegan a esta coexistencia atestiguada por varios milenios de arte pictórico y de millones de imágenes?

Para orientarse en este embrollo y tener en cuenta la percepción, la esquematización racional y la aptitud para producir sentido, proponemos algunas experiencias visuales basadas en el retrato, que nos invitan también a recurrir del mismo modo a las leyes figurales que gobiernan la visión fuera de toda restricción semántica, a las significaciones adquiridas que testimonian al lado de esto un largo trabajo a menudo olvidado. Así vamos del reconocimiento de las formas a la organización de un sistema.

¿Qué es lo que permite en retratos a menudo diferentes reconocer a un mismo personaje? Dicho de otra forma, ¿cuáles son las convicciones que permiten reconocer a alguien que en realidad nunca hemos visto, y que no entran pues en juego más que para la aplicación de imágenes entre ellas? ¿Por qué en este lote una imagen es reconocida como más «verdadera» que otras?

La fotografía escogida ha sido tomada durante el rodaje de una película. Mostrada a un centenar de personas, al azar, dicha foto ha sido identificada en un 90 por ciento, lo que prueba al mismo tiempo la popularidad del actor y la legibilidad de la foto. Otras fotos del mismo actor, en primer plano, han sido menos fáciles de identificar, una de ellas en un 70 por ciento.

La experiencia continúa con dos fotos de copia más contrastada y con grafismos realizados sobre papel de calco, una reproduciendo los colores negros planos y eliminando el entorno, la otra, acentuando las formas geométricas.

La verificación no ha sido demasiado convincente a causa del carácter excesivamente aleatorio de la preparación, pero da algunas indicaciones interesantes: Montand siempre es identificado incluso por una pequeña minoría, en el caso de determinados documentos. El porcentaje de respuestas exactas disminuye a medida que la esquematización es favorecida, pero parece ser que menos entre la población estudiantil que en la no estudiantil: mientras que una reproducción de Montand en media tinta obtiene sensiblemente los mismos resultados en ambas poblaciones, la reproducción esquematizada de Montand es poco reconocida por los artesanos, comerciantes, obreros, amas de casa, pero

mucho más por los estudiantes (no obstante esta observación está lejos de ser definitiva ya que las dos poblaciones consultadas presentan también fuertes diferencias de edad, lo que puede incidir sobre la vista).

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que no podemos en tal proceso más que formular algunas hipótesis susceptibles solamente de ayudarnos mejor a aproximar la imagen y a comprender su funcionamiento. Un verdadero dispositivo experimental exigiría algunas condiciones rigurosas.

Sin embargo, incluso antes de llevar más lejos la investigación, parece ser que, por algún sitio, se establece un límite de legibilidad, por debajo del cual ya nadie reconoce al personaje representado, siendo éste el estadio precedente donde al menos una persona lo reconoce. Es inútil precisar que este límite es variable, ya que depende de la población considerada.

La psicología de la forma propone algunos principios de respuesta, que no pueden satisfacernos plenamente. Las numerosas experiencias sobre las cuales ésta se basa utilizan, en efecto, dibujos esencialmente no figurativos, lo que tiene la ventaja de poner en evidencia algunas leyes figurales (como la ley de la proximidad), pero nos aleja de nuestro propósito que es el de interrogarnos sobre la relación entre el referente y el significante. La teoría de la forma según Paul Guillaume, «admite que el proceso psicológico que resulta de un conjunto de excitaciones tiende a organizarse espontáneamente siguiendo ciertas leyes de estructura, independientes en principio de las significaciones sobreañadidas por la educación»[2]. En efecto, esto se aplica perfectamente a la experiencia bien conocida de dos conjuntos de manchas, de las cuales cada una posee en nuestra percepción una unidad, con la condición de que se respeten ciertas reglas sobre la distancia entre los conjuntos, las distancias entre sus elementos, etcétera. Por lo contrario, en cuanto las manchas en conjuntos pueden ser identificadas (por ejemplo en un retrato) pasamos a otro registro. En este nivel, las significaciones adquiridas relegadas a un segundo plano por la teoría de la forma, parecen prevalecer sobre las leyes figurales.

La psicología de la forma tiene, no obstante, el gran mérito de poner en evidencia cómo una forma puede ser identificada entre una confusión de líneas con la condición de que éstas no presenten estructuras de fuerte unidad. Se conoce por ejemplo la figura de Köhler en la que el número 4, aunque muy conocido, pierde su individualidad en el seno de una figura más fuerte en virtud de las leyes figurales.

Por esta razón algunas veces nos cuesta distinguir una silueta humana en una viñeta demasiado sobrecargada o cuya organización es tal que el personaje no está identificado más que después de una búsqueda más o menos larga. La teoría de la forma subraya igualmente la importancia de las formas que puede aparecer si se invierte la relación fondo-figura. Los «syndicates» americanos que monopolizan el mercado de los cómics han asimilado perfectamente la lección, ¡puesto que incluso llegan a examinar la forma de los espacios entre los personajes[3]!

Las enseñanzas de la psicología de la forma son sobre todo útiles para la coherencia y el equilibrio del conjunto de la viñeta; no nos permiten explicar cómo un contorno —o un conjunto de manchas o de trazos— realizados sobre el papel puede evocar un objeto familiar de nuestro entorno.

Umberto Eco ha definido[4] lo que unía el signo icónico a la cosa representada. Recordemos solamente su conclusión: «el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y al recordar el objeto. Si el signo tiene propiedades comunes con algo, las tiene no con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; es construible y reconocible por las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, independientemente de la materia en la que estas relaciones se realizan».

Precisemos que esta homología sólo funciona plenamente en el caso en el que encontramos por primera vez un objeto no identificado y para el cual nuestra memoria no nos proporciona ningún modelo de representación gráfica. La mayoría de las veces no es lo que ocurre: un objeto varias veces representado evoluciona hacia una forma esquematizada al extremo, con riesgo de sobrecargarse enseguida mediante un movimiento inverso. De todas formas, sólo pocas veces tenemos que reconstruir las opera-

[2] Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion.

[3] Pierre Fresnault-Deruelle, «Du linéaire au tabulaire», *Communications*, núm. 24.

[4] Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981. Ya citado en el capítulo XV, nota 1.

61. Reconstitución fotográfica de la tumba de Nofretari. Detalle de la escalera. La Reina ofreciendo vasos de vino. Dibujo y escritura, una frontera incierta. La esquematización en el arte egipcio.

ciones mentales de la percepción, ya que tenemos a nuestra disposición una figura casi codificada que basta para que nuestra intención sea reconocida a pesar de la torpeza de la ejecución. Es lo que ocurre en particular cuando queremos dibujar una silueta humana. Si queremos, por el contrario, hacer una prueba de invención siguiendo así el consejo de Matisse, tenemos que crear una forma nueva que tenga en cuenta a la vez el proceso descrito por Eco, y formas anteriores de alguna manera almacenadas en el patrimonio cultural. Los personajes de los cómics, por ejemplo, están igualmente motivados en tanto en cuanto puedan ser

identificados de entrada como personajes, y arbitrarios en tanto que son únicos y fáciles de identificar simultáneamente entre las representaciones convencionales (el «monigote» de todos) y las representaciones singulares (propias de otros artistas).

Vemos pues que los códigos perceptivos, que determinan la lectura de cada viñeta en función de un referente, son amenazados desde el interior por la tentación de lo arbitrario, siendo la paradoja de la comunicación gráfica la posibilidad de escapar de lo arbitrario, de las formas fijas por lo arbitrario de la invención.

En consecuencia, hacen falta pocas cosas para que un conjunto de «simples manchas irregulares y que no representan nada conocido, que alternan su función de figura y de fondo» (Paul Guillaume) se convierta de repente para nosotros en un rostro humano, y después, en un rostro humano identificable.

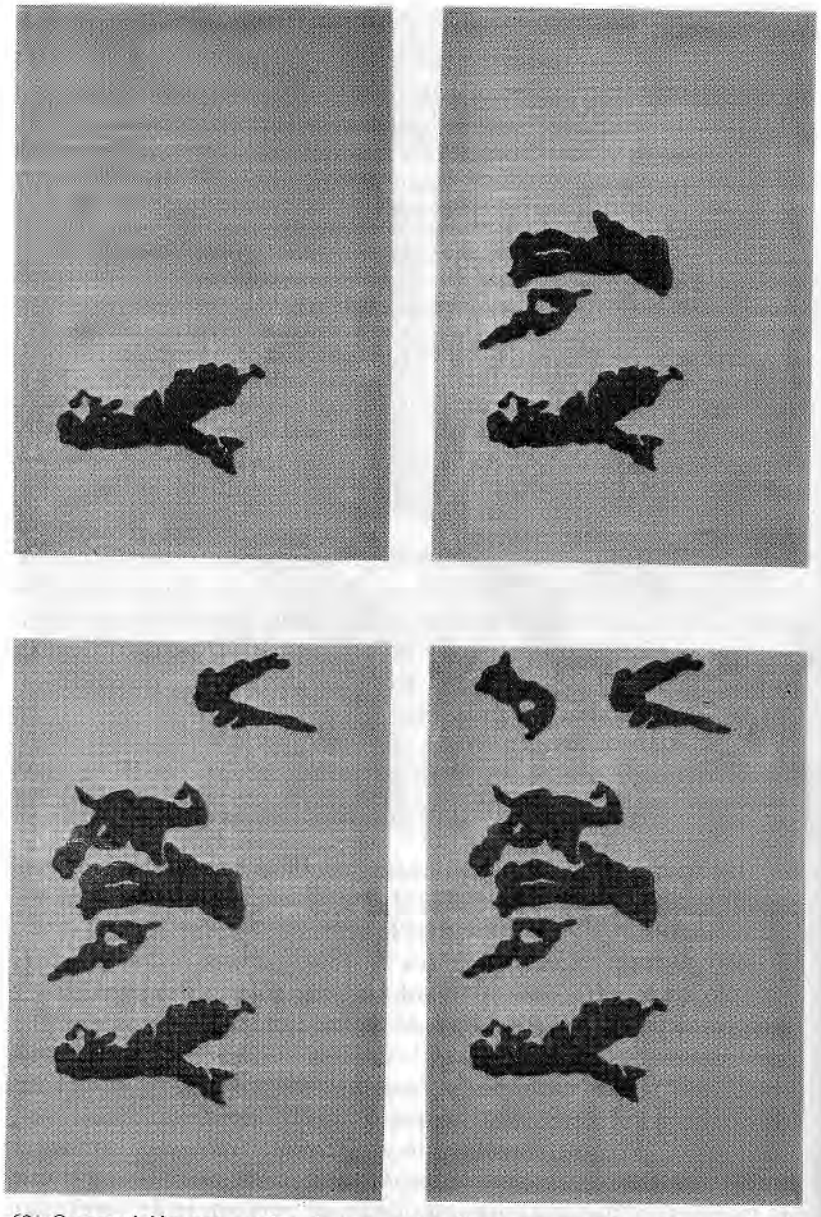
Intentemos averiguar más cosas reconstruyendo una configuración perceptiva, que ha demostrado por otro lado su funcionamiento.

Cada mancha ha sido calcada sobre un papel fuerte pintado con tinta china negra y después recortada. Unas cintas adhesivas permiten disponer libremente cada una de ellas sobre un fondo de fieltro fijado a la pared. También es posible reconstruir poco más o menos el carte original sin el texto.

En un principio, el grupo ignora qué es lo que se va a plantear. No tiene ante él más que un rectángulo rojo y no se le explica más que con la ayuda de manchas negras: va a aparecer algo que tendrá que identificar. En consecuencia, nadie sabe que se trata de un rostro.

De inmediato, se disponen las manchas sobre el fondo rojo por medio de puntos de referencia visibles para el experimentador solamente. Evidentemente, lo ideal sería de un grupo a otro utilizar todas las combinaciones posibles para el orden de aparición de las manchas. En realidad, sólo dos soluciones ofrecen verdadero interés: la que procede de abajo hacia arriba, y la que procede de arriba hacia abajo.

En el primer caso, pocas personas identifican a Lenin antes de la aparición de la mancha que corresponde al ojo derecho del personaje. Si esta mancha está situada al final, el suspense se mantiene hasta el último momento; si está puesta delante de la que corresponde al ojo izquierdo, el personaje de referencia es generalmente identificado antes de ser completamente representado.



62. Composición progresiva de una serigrafía representando a Lenin. (Construcción por sucesivos añadidos de manchas negras, preparadas de antemano, y provistas de cinta adhesiva.) Cuatro etapas retenidas.

63. Cartel cubano de Fremez, utilizado para el ejercicio (véase: «L'Affiche a Cuba, incluant un entretien avec Fremez», en *Communications et Langages*, número 9).

En el segundo caso, el reconocimiento es mucho más rápido. Empieza con ciertas personas, bastante raras por cierto, en cuanto las dos manchas superiores han sido colocadas. Dicho reconocimiento está generalmente muy adelantado en el grupo incluso antes de que la mancha inferior sea colocada (la que corresponde más o menos a la barba). Ocurre lo mismo si una u otra de las manchas centrales, y a veces dos de ellas, no están puestas en su sitio.

Se puede decir, para resumir someramente esta parte de la reflexión, que no todas las manchas tienen el mismo valor semántico y que la forma no parece tener aquí una importancia primordial. Ocurre más o menos lo mismo con otros rostros conocidos, esquematizados de la misma forma. En casi todos los casos, las manchas que figuran los ojos parecen determinantes, las otras a veces no tienen otra función más que la de significar su presencia: se reconoce a Lenin pero se le percibe «incompleto», creíble pero inacabado para la difusión.

¿Por qué los ojos? Aquí, parece ser que las significaciones adquiridas prevalecen sobre las leyes figurales. En efecto, no podemos evitar pensar que en la experiencia del hombre siempre está el hombre, que la silueta humana representa una forma fundamental que es indispensable analizar, para intepretar su comportamiento. Según las culturas y las civilizaciones, el entorno cambia, los animales y las plantas no son los mismos, los paisajes van de la dominante vertical a la horizontal, pero el hombre permanece. El hombre, de lejos, es una estructura conocida (todo el mundo sabe dibujar mejor o peor un monigote); el hombre, de cerca, en situación de comunicación, es un rostro, otras estructuras conocidas, en las que hemos privilegiado algunos trazos, en particular los ojos. Los ojos también serían una especie de «centro» alrededor del cual se organizaría el resto; las manchas que significan los ojos serían las más importantes desde el momento en que fueran identificadas como ojos por su situación. Una experiencia fácil de realizar con los niños demuestra que si los dibujamos juntos, sobre la misma línea horizontal, dos puntos o dos círculos, o dos trazos a cierta distancia uno del otro (según el tamaño del círculo o del trazo), los identifican a menudo como dos ojos. Si hay otro trazo o círculo debajo formando los tres un triángulo invertido, todo el mundo duda.

De modo que el espacio alrededor de nosotros estaría estructurado por nuestra visión tanto por su significación (adquirida)

como por las formas privilegiadas que presenta. Ahí es donde volvemos a encontrarnos, bajo otra forma, con el viejo debate sobre la forma y el contenido, debate nunca concluido en arte...

La primera parte del proceso se acaba cuando el rostro de Lenin ha sido totalmente reconstituido. Sin embargo no hemos terminado de recoger todas las enseñanzas. En efecto, en casi todos los grupos quedan ciertos individuos que nunca han reconocido a Lenin en este conjunto de manchas desprovisto para ellos de significación. Para algunos, basta con cambiar de sitio o con ponerse gafas. Éstos no plantean problemas. Los otros, en general, está menos familiarizados con la imagen de Lenin; podemos decir que los encontramos raras veces entre los grupos politizados. Entonces hay que explicar, designar ciertas manchas por su nombre y luego, de repente, ocurre algo que transforma el conjunto informe en una estructura identificable. Este paso, bastante fácil de cronometrar en cada individuo (casi siempre se acompaña de una exclamación de satisfacción), plantea el problema de las relaciones entre la lengua y la percepción.

Un examen atento hace aparecer, no obstante, las relaciones complejas que mantienen «lo percibido y lo nombrado», recogiendo así el paradigma propuesto por Christian Metz, que dice que entre el mundo visible y el idioma existen unas profundas interacciones de código.

En cualquier caso, en nuestro ejemplo basta con decir: «los ojos», mostrando las manchas correspondientes para que la persona vea unos ojos donde antes no veía más que unas manchas no figurativas. Esto refuerza lo que decíamos anteriormente, a saber que la estructura del mundo visible es tributaria de su inteligibilidad, pero esto plantea además el problema del reparto del conjunto en elementos constitutivos: ahí donde entreveíamos un reconocimiento global, rápido, nos damos cuenta de que algunos elementos privilegiados están aislados e identificados prioritariamente por la mirada.

El material utilizado en la experiencia relativa al retrato de Lenin se reduce a seis manchas negras móviles también. Sería absurdo considerar que cada una de estas manchas corresponde a un elemento de primera articulación, provisto de un significado autónomo. El espacio entre las manchas también está provisto de un sentido, incluso si tenemos tendencia a olvidar en razón de una particularidad de nuestra visión, ya sacada a la luz por la psicología de la forma («nosotros vemos las cosas, decía V. Horn-

bostel, no vemos los agujeros que las separan»). Además, ocurre que una mancha corresponde a dos elementos del rostro (la nariz y el bigote) y que un mismo elemento está representado por dos manchas distintas. Aquí encontramos una particularidad de la fotografía en media tinta, particularidad que da mayor complejidad al recorte del significante. René Lindekens ha cercado perfectamente esta dificultad: «... No es extraño ver (en la imagen fotográfica) cómo el juego de perspectivas elimina tales contornos naturales y, haciendo esto, teje una tela sin costuras de tres o cuatro objetos, que la percepción del mundo real nos ha impuesto en su múltiple singularidad; la foto nos los devuelve si no irreconocibles, al menos extraños en su unidad icónica imprevista»[5]. Si esto es cierto de la fotografía, ¿qué decir entonces del fotografismo, donde una sola mancha negra imposible de ser identificada por sí misma, representa supuestamente un conjunto heteróclito de objetos reducidos a la unidad mediante un juego inesperado de sombras y de luces? He aquí otra dificultad: la fotografía, por poco que la persona esté fuertemente iluminada por una luz unidireccional, nos propone a menudo la sombra de los mismos objetos. En un rostro iluminado de esta forma es la sombra de la nariz la que señala la nariz y el agujero negro de la órbita, el ojo. En las copias de fuerte contraste esta transferencia es acusada a veces hasta la caricatura. Si seguimos hasta el contorno, este contorno no es el del objeto sino (irreconocible) el de varios objetos, o el de su sombra.

Un retrato, como toda configuración perceptiva, parece ser reconocido globalmente. Representa una especie de unidad mínima (que llamaremos configural) que no permite la segmentación en unidades más pequeñas, incluso si la esquematización ha llevado bastante lejos la parcelación en manchas distintas que no pueden ser más que seudo unidades.

Sin embargo, la repetición indefinida de un mismo retrato permite en ciertos casos hacer de algunos elementos signos distintos. Se puede considerar acabada esta operación cuando un elemento puede ser extraído del conjunto y, trasladado a otro conjunto, modificar su significación.

El cómic, por la repetitividad de sus viñetas, permite constituir el léxico más amplio, aunque a veces está limitado a un solo autor.

[5] René Lindekens, *Élements pour une sémiotique de la photographie*, Bruselas (Aimar), París (Didier), 1971. Citado en el capítulo XV, nota 1.

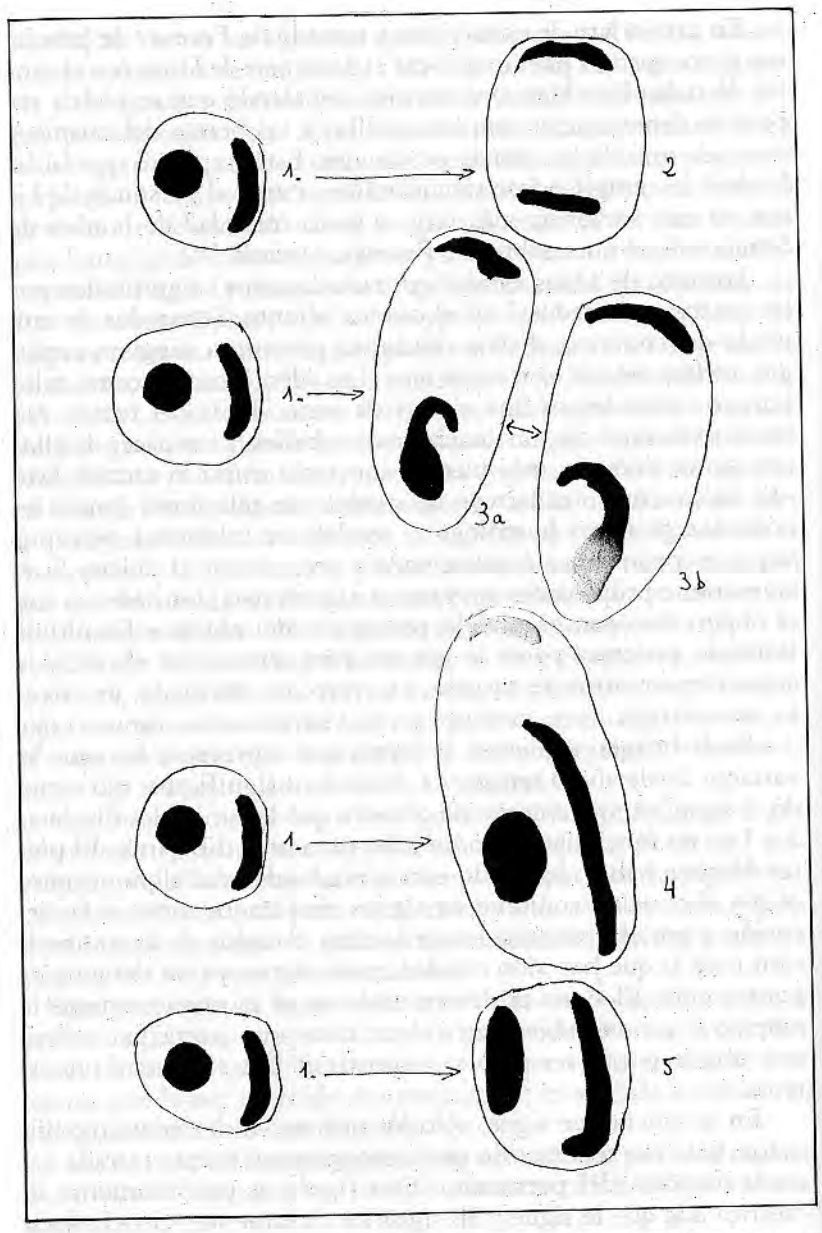
En este relato de ocho viñetas tomado de *Peanuts* de Schulz, nos preocupamos por simplificar el personaje de Linus (en el centro de todas las viñetas) y sus ojos, señalando que se podría repetir la demostración con los cabellos y los brazos del mismo y con cada uno de los demás personajes. Está implícito que la dificultad iría ampliándose si quisiéramos tomar al personaje de Linus en una secuencia más larga y en la totalidad de la obra de Schulz (véase nota sobre los *Peanuts*, capítulo VI).

Los ojos de Linus están (aproximadamente) significados por los trazos numerados 2 en el cuadro adjunto. Separados de este modo del contexto, dichos trazos no presentan ninguna analogía, incluso lejana, con unos ojos. Los identificamos como tales porque reconocemos una estructura conocida, la del rostro. No reconocemos un ojo, una nariz, unos cabellos, para hacer de ellos una suma sino que más bien al contrario como lo escribe Eco: «El signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos reconociendo y recordando el objeto. Si el signo tiene propiedades comunes a alguna cosa, las tiene no con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto.» En última instancia, podemos poner lo que sea para representar el ojo: si la estructura «rostro» se respeta, un trazo, un triángulo, un círculo, una estrella... etc., siempre serán interpretados como un ojo.

En la imagen siguiente, la figura que representa los ojos ha variado: desde ahora tenemos 1. Cuando 2 significaba: ojo cerrado, 1 significa: ojo abierto. Se observa que las unidades discretas 2 y 1 ya no funcionarían como tales para otro dibujante. El pintor Matisse había observado esta inestabilidad del signo icónico: «Cada obra es un conjunto de signos inventados durante la ejecución y por las necesidades de la obra. Sacados de la composición para la que han sido creados, estos signos ya no tienen ninguna acción. El signo es determinado en el momento en que lo empleo y para el objeto en el que tiene que participar.» Pero este objeto puede ser amplio y constituir por sí mismo un sistema.

En la viñeta que sigue, sólo los ojos están de nuevo modificados. Esta vez tenemos 3a que interpretamos como: mirada hacia la derecha (del personaje). Esta figura es perfectamente simétrica a la que le sigue y 3b significa claramente: mirada hacia la izquierda.

De este modo hemos podido determinar dos paradigmas: ojo



64. Unidades mínimas: «ojo de Linus», organizadas en paradigmas y numeradas.

abierto/ojo cerrado (1/2) y mirada a la derecha/mirada a la izquierda (3a/3b).

Vuelta a la situación de la imagen 1: Linus, tranquilizado, se ha vuelto a dormir. Esta primera parte de la escena, en lo que a Linus se refiere, ha jugado con la simple variación de una figura y con un conjunto muy codificado de convenciones gráficas. Podríamos hacer la misma observación en referencia a los otros dos personajes, ya que la sola variación de un trazo basta para comunicar una serie de relaciones humanas.

Viñeta: es el drama. La intensidad (relativa) de la situación va a ser expresada por diferentes variaciones que juegan en redundancia. Para los ojos, esto da 4, es decir una figura que no difiere de la viñeta 2 más que por el grosor del círculo.

Hasta este momento el grosor no nos había aparecido como pertinente: lo es aquí respecto a la diferencia que acaba de ser introducida, es decir, que observamos un nuevo paradigma también binario: calma/emoción fuerte, en la cual la figura varía no de forma sino de tamaño.

Cuando se queda solo, Linus ve desaparecer a sus dos compañeros cada uno por su lado. En esta ocasión, observamos un nuevo trazado del rostro, correspondiente al perfil. Se puede, por tanto, recoger el conjunto de trazos invariables cuando el personaje está de cara (contorno-nariz-orejas) y oponerlo a la nueva figuración: perfil, de ahí un nuevo paradigma binario cara/perfil. Se observa que la forma del ojo está modificada por aparecer 5 en el perfil izquierdo. Esta vez, es la forma de la mancha la que se hace pertinente y tenemos por ejemplo para el ojo izquierdo el paradigma cara/perfil, es decir 1/5. La situación se complica cuando los dos perfiles son expuestos simultáneamente para significar la rapidez del movimiento. Aquí, se trata de otro código distinto del código de reconocimiento.

La última viñeta marca, en lo que concierne a los ojos, la vuelta a la situación inicial.

Este funcionamiento paralingüístico de la imagen con alto grado de recurrencia (tanto por las necesidades de masificación como por las del relato) no implica que todo, en la imagen, pueda reducirse al binarismo. El ejemplo del cartel cubano que representa a Lenin pretendía precisamente demostrar lo contrario. La única conclusión que podemos sacar —pero no es pequeña en una civilización donde, justamente, la imagen es repetitiva— es que la repetición conduce a una esquematización de tipo semió-

tico, es decir que la segmentación en unidades mínimas significativas va más allá de las unidades perspectivas, y que se emparentan a la nominación de los objetos.

Por el contrario, resistiéndose a la segmentación, volviendo a inventar cada vez que hay un acto de enunciación, la imagen firma su estatuto artístico. Cada vez que se inspira en fuentes vivas del sueño y del mito, rechazando las formas y los colores ya provistos de sentido por el uso, traza de nuevo caminos que corren el peligro a su vez de convertirse en caminos muy trillados.

N. B. Ese capítulo resume y ordena varios artículos o fragmentos de estudios, especialmente: «Le photographisme comme schéma de la photographie», *Schéma et Schématisation.*«Codes de reconnaissance», en *Les codes de la bande dessinée,* París, Ed. Ligue de L'Enseignement, 197 (agotado).

CAPÍTULO XX

El trabajo de la imagen: una lógica

Imagen y discurso.—Enunciado lingüístico y enunciado icónico.—Enunciado «constativo» y enunciado performativo.—La imagen no es un acto de habla.—Lo performativo diferido.—Negación, disyunción, causa.—Imagen y relato.—Imagen en el presente.—Valor aspectual de la imagen.—Presencia del destinatario, ausencia del destinatario.—Marca o huella de la enunciación.—Discurso e historia.—Una lógica para rodear la lógica.—«Y», «como».—Metáfora y metonimia.—Semejanza, concordancia y contacto.—Similitud.—Imagen y cultura.—Interpelación.—Una historia resumida.—Productividad o creatividad.—De la conyuntura a la clase mediante la selección de semas.—Expresividad de las formas.

¿Puede la imagen mantener un discurso, entendiendo éste en el sentido cercano a la definición de Benvéniste[1], de toma de palabra, disponiendo el enunciador de los medios para proponer una progresión lógica con una disposición de elementos pertenecientes a la reserva común de una comunidad?

Planteada así, y tratándose de la imagen fija y única, la pregunta sólo puede parecer ridícula. Es tan pertinente en lo que concierne a las imágenes en secuencias, el cómic en este caso (sin el que ciertas escrituras arcaicas, organizando linealmente sím-

[1] Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale,* París, Gallimard, 1975 (capítulo XIX).

bolos visuales, ni siquiera hubieran visto la luz[2], como desanimada, en lo que concierne al espacio unitario incluso fuertemente estructurado por todo lo que precede. Representativa, fantasmática, emblemática, llevando fuertes huellas de sus orígenes individuales, históricos o étnicos, la imagen parece desanimar todo encadenamiento lógico, incluso rudimentario.

Tras haber entendido esto, o si no hay que volver a cuestionar lo que precede (cosa que siempre hay que hacer de alguna manera), parece ser que la imagen, sin embargo, está atravesada por veleidades discursivas que la alteran sin interrupción y merecen un acercamiento distinto. Para hacer esto, recurriremos —por primera vez directamente, desde el principio de este libro— a una comparación entre imagen y lengua. Observemos de paso, que las nociones tomadas de la lingüística (capítulos XI, XVII, XIX en particular) no son específicamente lingüísticas, incluso si aparecieron por primera vez en lingüística. En cambio, las nociones que gobiernan la sucesión de los capítulos precedentes han sido tomadas del sistema general de la crítica de arte (perspectiva, composición, etc.) y simplemente transpuestas a un sistema de inspiración más «comunicacional».

Reafirmando por tanto que todas las aproximaciones que se van a llevar a cabo, y recursos a los lingüistas que se van a citar, no son más que un modo de desbrozar un terreno mal explorado aprovechando la experiencia de los demás, al menos provisionalmente, tratemos de descubrir lo que le falta a la imagen, o lo que posee, a espaldas de sus usuarios, para acceder al discurso.

La imagen es, por lo menos, un enunciado, lo que quiere decir que a veces puede proponer algunos en términos estrictos de equivalencia lingüística. Para simplificar, considerémoslo como uno solo, es decir lo que puede ser desde el punto de vista icónico.

Este enunciado tiene una estructura, homóloga o no, de un conjunto directamente percibido (los objetos, su disposición respecto al observador, su exposición a las fuentes de iluminación) siempre respecto a un espacio autónomo bidimensional, generalmente incluido en un rectángulo. Al menos, es lo que he intentado demostrar.

Comparado a un enunciado lingüístico, ¿qué podemos decir

[2] Véase I. J. Gelb, *Pour une théorie de l'écriture*, París, Flammarion, 1973, (capítulo II «Les avant courriers de l'ecriture»).

de este enunciado icónico? En los términos expuestos por J. L. Austin[3], vemos que la imagen puede ser considerada como un «enunciado constativo» cuya función puede ser la de describir hechos o estados de las cosas. En efecto, tal imagen me dice algo como «la ventana está abierta» o incluso como «un hombre abre la ventana», es decir un estado o una acción. El hecho de que sólo me lo diga a través de un código impenetrable para cualquiera que no tenga nuestra concepción de la representación del espacio, no cambia nada en este caso preciso. ¿Podemos, siempre según J. L. Austin (o al menos según su primera distinción, siendo la continuación demasiado compleja hasta el punto de que no habríamos aclarado la primera, considerar imágenes que serían «enunciados performativos», utilizados para hacer algo, dicho de otra forma, actos de lenguaje? Parece ser que no. No podemos decir por ejemplo: «Abre la ventana», ni de cualquier otro modo, hacer que una imagen provoque inmediatamente un cambio en el orden de las cosas. Esta constatación es paradójica: la imagen emplea frecuentemente más energía que el habla (complejidad de los gestos del dibujante, comportamiento físico del fotógrafo), esperamos por tanto que tenga más valor de acto. De hecho, puede perturbar en el instante de su ejecución (el indígena enfadándose porque es fotografiado por un turista) pero sólo se ofrece la contemplación cuando está terminada (como mucho, puede apaciguar la perturbación que ha conllevado: el indígena furioso por haber sido fotografiado se calma a veces cuando podemos mostrarle *inmediatamente* —gracias a la máquina Polaroïd— su imagen. Empate). Evidentemente, quedan dos casos extremos pero que, ante todo, están socializados al máximo: la foto de identidad que permite convencer a un policía para que detenga a un transeúnte, la señal de prohibición, cuya definición es más lingüística que icónica (no obstante, la imagen de un bosque quemándose delante de un bosque, puede incitar a un fumador o a un campista a ser prudentes).

La imagen propondría un enunciado constativo y no performativo. Esta comprobación que no tiene en cuenta los efectos diferidos, va en contra de las observaciones hechas a menudo en los capítulos que preceden: la constatación no es más que el primer nivel de aproximación, la imagen, a más largo plazo, tiende a cambios en profundidad. Reducida al enunciado constativo «una

[3] J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, París, Seuil, 1970.

mujer sale del agua corriendo», la ilustración 25 pierde todo su interés ya que lo que dice es: «Ven aquí de vacaciones». La ilustración 10 puede remitirse a su título «Labranza en el arrozal» pero lo que pide es que el campesino miserable y explotado se una a las filas de la revolución. En cuanto a la ilustración 13, no nos propone llanamente a «una heroína frustrada» sino que intenta suscitar placer en el espectador, ambición no siempre desinteresada en un artista, ya que en la mayor parte de las sociedades el placer artístico se paga de una forma o de otra.

En consecuencia podemos decir —pero modificando el espíritu de la reflexión de Austin— que la imagen es un enunciado constatativo débil, pero en cambio es un enunciado perfomativo de acción ampliamente diferida y con rendimiento incierto. Toda imagen puesta en circulación está destinada, en todo caso en nuestra civilización, a convencer (publicidad y propaganda) o a dar dinero o gloria a su autor. Estas cosas no se dicen pero en el terreno de la imagen de masas, sufren pocas excepciones.

La imagen apuesta más allá de los efectos directos e inmediatos del enunciado. Ya hemos dicho, para eludir la distinción austiniana, que era prescriptiva.

Volvamos, no obstante, a su aspecto constativo, que recubre parcialmente lo que llamamos algunas veces su nivel de denotación[4]. Incluso si queremos atenernos a esta capacidad de descripción menos especulativa que la otra, debemos reconocer entonces que las posibilidades de la imagen son más que limitadas (salvo si le añadimos un texto o la organizamos en secuencias). No sólo no podemos decir «abre la ventana», lo que elimina pura y simplemente el performativo (primario o explícito para continuar con las distinciones ulteriores de Austin) sino que no podemos decir «el hombre no abre la ventana», ya que nada que se parezca a una negación puede ser introducido en la imagen o entonces se trata de un indicio injertado de naturaleza no icónica. Como el sueño (hemos explicado esta analogía en el capítulo XIV) la imagen ignora la negación.

Esta observación plantea un pequeño problema que es mejor solucionar enseguida: la negación por ausencia de su contrario positivo. Efectivamente, si el hombre está al lado de la ventana cerrada, podemos decir que no la abre. Sin embargo, éste no es el

[4] Si admitimos que la imagen puede remitir a una clase de objetos y no a un solo objeto aislado. Véase más adelante.

sentido, sino «hombre al lado de una ventana cerrada». Es cierto que mediante el juego secuencial (y volvemos al cómic) o mediante el de la repetición (publicidad, propaganda) podemos transformar una constatación en un acto o en un estado negativos, pero esta virtualidad de transformación, por otra parte bastante laboriosa, no pertenece a lo que la imagen fija muestra de inmediato. Esquematización y repetitividad favorecen mediante un «estrechamiento» de la memoria colectiva, ese reflejo de: «si no es uno es otro», que refuerzan el binarismo y los lenguajes informáticos. De la mujer rubia de la ilustración 26, diremos que no es morena, en tanto que la publicidad para vacaciones tiende a abolir todo lo que no es moreno ni rubio, a llevar todo hacia los extremos de un eje considerado como neutro en su parte intermedia. Un paradigma binario favorece evidentemente la expresión de la negación, no sustituye la operación de negación.

Del mismo modo que ignora la negación, la imagen es importante para expresar la alternativa. En materia de coordinación, la imagen apenas puede ir más allá de la conjunción y apenas decir: «la puerta y la ventana están abiertas». La disyunción (la puerta o la ventana está abierta) le está vedada, excepto, una vez más, por el juego complejo de las disposiciones secuenciales. Por lo contrario, la conjunción permite —pero jugando con las significaciones adquiridas, en el marco de los sistemas culturales fuertemente estructurados— los refuerzos, los contrastes y las oposiciones. La foto de reportaje, al igual que la de turismo, usa y abusa de esta capacidad de jugar con todos los matices de «y» (cfr. el policía y el manifestante, ilustración 24). En el plano de lo constativo éste no compensa la ausencia de «o». El recurso a ciertos procedimientos arbitrarios, en su mayoría originarios del cómic (el bocadillo, por ejemplo), no participa de la imagen en la acepción limitada dada aquí a la palabra, y, remitiendo a lo que nos parece ser la clave del funcionamiento de la imagen, podrá ser evocada más lejos.

Aunque la imagen tenga dificultad para expresar la causalidad («el hombre cierra la ventana porque hace frío») no está completamente desarmada, pese a que el equivalente a «porque» sólo se encuentre a costa de algunas manipulaciones. Cuando la imagen se conforma, según la tradición occidental, con representar aproximadamente el campo de la visión, algunas veces le es posible poner en escena (el fotógrafo necesitará tener mucha suerte y un buen ojo clínico) el acto y su actor sugiriendo la cau-

sa del acto. La novela popular ha utilizado mucho este tipo de ilustración: un hombre acaba de apuñalar a otro o de derribarlo a tiros mientras que una mujer generosamente desvestida está horrorizada, en un rincón. No es difícil imaginar la causa del asesinato...

Cuando el cuadro no se reduce a la transposición del campo —ya que una sola imagen puede hacer coexistir elementos separados en el espacio y en el tiempo realizando entonces lo que equivale a un «collage»— la expresión de la causa se ve facilitada, pero tiene que estar ya inscrita en una relación anterior memorizada por el observador. Diversas artimañas permiten entonces connotar el remordimiento, el recuerdo, etc. En la ilustración 59, grabado de Dimitri Bisti para la *Eneida,* la mano que aparece en la parte superior de la imagen muestra que el origen de la tempestad —forma atenuada de la causalidad— es la cólera de Júpiter. Curiosamente, cuanto más se recurre a elementos fantásticos y sobrenaturales, mejor es posible la expresión de la causa en el plano del enunciado constativo, lo que nos remite en lingüística a enunciados del tipo: «el abuelo de Carlos el Calvo acaba de romper el cubilete», gramaticalmente correcto, formalmente constatativo, pero a fin de cuentas es un puro juego de lenguaje.

Si la imagen fija sólo llega excepcionalmente, y a costa de contorsiones cuanto más divertidas, a la negación, la disyución y la relación causa-efecto, puede atreverse con algunas pruebas limitadas de conjugación.

En los capítulos VI, VII y VIII hemos demostrado que la imagen fija era capaz de reinventar el tiempo que abolía por su sola existencia. Aunque haya fijado sus personajes en un punto del tiempo (como se dice del punto del espacio que no tiene extensión), puede desarrollar por la utilización de signos diferentes una secuencia corta y contar (el relato comparte con el discurso el desarrollo en un tiempo controlado) una anécdota. No es una casualidad si la imagen que consigue desarrollar un relato autónomo es llamada más bien teatral (recurre a la escenografía de lo teatral) y literaria (solicita y guía al comentario explicativo). Sin recurrir a estos procedimientos, la imagen sólo puede ser fugitiva (capítulo VIII), siendo, claro está, lo fugitivo obstinadamente perseguido por grandes fotógrafos (Cartier-Bresson) y por ciertos maestros de la estampa japonesa (Ukiyo-è)[5], que no tiene

[5] Pintor del mundo que pasa.

nada que ver con lo fútil —o eterna, si queremos admitir que *La pereza* de Vallotton (ilustración 54) o el gato bajando la escalera de Masereel (ilustración 56) sólo pretenden hacer durar una contemplación o una meditación. Todo compromiso desemboca en un cuadro de género (capítulo VII) y en las diversas variantes del academicismo, incluido el realismo socialista (capítulo X).

Lo que nos ocupa ahora no es ese tiempo (*vs.* duración) sino el tiempo de las tablas de conjugación. Tras haber admitido rápidamente que la imagen no tolera otros modos que el indicativo (no hay más imágenes en el condicional o en el subjuntivo que en el imperativo), tendremos que examinar la distinción presente-pasado, la única en plantear un pequeño problema.

Cuando una imagen me dice: «El hombre abre la ventana», o «El marido celoso mata a su rival», transcribo espontáneamente con el presente. En eso me conformo con la práctica dominante de los locutores franceses (¿pero qué pasa con otros idiomas?) que invitados a describir una imagen en el marco de una encuesta, utilizan espontáneamente el presente. Cosa fácil de verificar (o de invalidar, lo que propondría otras pistas para la reflexión). En cambio, yo debería saber, puesto que nada ignoro del mundo de producción de imágenes (excepto en el caso de esos «salvajes» descritos de modo complaciente en algunos relatos de viajeros que abandonan la sala corriendo cuando el león salta sobre la pantalla, reeditando así la perturbación de nuestros antepasados cuando entraba el tren en la estación de La Ciotat) que, puesto que tengo esta imagen entre las manos, la acción ya ha pasado. El hombre ha acabado de abrir la ventana y ha tenido tiempo de sobra para volverla a cerrar; el marido celoso debe de estar desde hace tiempo en la cárcel o en libertar por circunstancias atenuantes. Veo, pues, la imagen en presente cuando sé que está en pasado. Paradoja.

Mirando con más atención, debo desarrollar mi análisis y recurrir a una noción menos conocida, por los lingüistas, que las nociones de tiempo y modo: la de aspecto. «El término de "aspecto" es utilizado por los lingüistas como el equivalente, poco satisfactorio pero generalmente aceptado, del término que se utiliza en ruso («vid») para designar la oposición entre perfectivo e imperfectivo en las lenguas eslavas».[6] «Podemos clasificar

[6] John Lyons, *Sémantique linguistique,* París, Larousse Université, Col. Langue et langage, 1980.

como aspectual», escribe Lyons, «la oposición entre las formas progresivas y no progresivas en inglés (cf. he is writting *vs.* he writes), la oposición entre pasado, indefinido e imperfecto en francés (il écrit *vs.* il écrivait)». Al parecer se podría hablar, al tratarse de imagen con mayor facilidad, de aspecto y no de tiempo, por metáfora, claro está, en relación con el vocabulario más concreto de los lingüistas. En francés, lengua poco aspectual, yo podría «traducir» las dos imágenes tomadas como ejemplo por: «L'homme est en train d'ouvrir la fenêtre», o «Le mari jaloux vient de tuer son rival»*.

La imagen funciona, *grosso modo,* distinguiendo lo que llamamos en ruso el imperfectivo (acción en transcurso) del perfectivo (acción acabada), y observando que tiene mucha más afinidad con el primero. En cuanto al tiempo, se puede decir que la imagen se conjuga en presente tal y como se utiliza en francés en las relaciones de hechos pasados. En cambio, no se puede decir, como para la lengua, que la «utilización del tiempo supuestamente presente no implique ninguna simultaneidad con el acto de enunciación» (Lyone, *op. cit.)*, ya que la imagen (sobre todo fotográfica) implica una relación de contemporaneidad con el acto transpuesto. El enunciador estaba ahí —es lo que representa todo el peso del enunciado—; cuando el acto llega mediante la imagen al conocimiento del observador, ya ha pasado necesariamente. Es lo que da una elección al observador: sustituir al enunciador —como mirón— y vivir el acto en presente, o aceptarse como observador, y vivirlo en pasado. Ciertos procedimientos, verdaderos o simulados, facilitan esta distanciación, como cuando las fotografías se amarillentan, o viran, etc., cosa que constituye un verdadero código, en el sentido más estricto del término. En cuanto al futuro, siempre en razón de la particularidad de la imagen occidental que asigna al enunciador un punto de vista único (capítulo II), siempre se ve excluido. Es imposible decir «el hombre abrirá la ventana», a menos de quedarse en la vaguedad como en el caso de la negación. Sería interesante ver —pero no he encontrado estudios accesibles sobre este tema— si la imagen china y sus puntos de vista múltiples imponen los mismos límites.

Esta presencia necesaria del enunciador —se trate de cosas

* *N. de la T.:* «El hombre está abriendo la ventana». «El marido celoso acaba de matar a su rival».

vistas, luego presumidamente reales, o de visiones, es decir fantasmas o productos de la imaginación— podría satisfacer, al menos, uno de los elementos indispensables para la existencia de un discurso, ya que según nuestro punto de referencia, Benvéniste, la presencia del «yo» es la que hace en parte el discurso[7]. Ahora bien, la imagen presenta la particularidad de implicar totalmente al enunciador (entonces puedo decir «el hombre abre la ventana» sin ser testigo directo del acto) sin dejar ninguna marca en su enunciado. En ninguna parte de la imagen (salvo en el caso límite de la firma) hay presencia atestiguada del enunciador, salvo si pasamos al plano del estilo, que está fuera de nuestro propósito en esta reflexión. Como lo observa Alain Bergala[8], no hay marca de enunciación en una fotografía, todo lo más una huella, es decir otra cosa. Tampoco la hay en un grabado, aunque no sea posible confundir a Vallotton y Masereel en el estilo. Cuando la fotografía no puede decir de hecho que «yo veo al hombre que abre la ventana», el «yo veo» está incluido en el acto de enunciación sin dejar en ella ninguna marca testificada. Claro está que el observador sabe que el enunciador ve, y el juego no tiene ningún misterio, pero el enunciador no tiene dificultad en hacer creer, al borrar varias huellas, que nadie estaba allí[9]. En cambio, lo que está presente es el «él», ese hombre que abre la ventana como si nadie lo mirase y que, pese a mirar al fotógrafo, parece mirar hacia otro lugar (es raro, en cine directo, que el sujeto filmado se dirija directamente al *cameraman,* y que éste le responda *como cameraman.* Esto no es más que pura convención que procede del estatuto de la imagen). Cuanto más avanzamos, más vemos confirmarse que la imagen, aunque fija, es dada como una historia que tiene muchas características del discurso, una historia en el presente de la narración en la que el enunciador no aceptaría comprometerse más que en el terreno del estilo, encargado de ser portador de estilo con alguna ambigüedad. Al desvelar procesos a menudo lógicos, a la imagen le repugna asumir su propia lógica. Dividida entre lo visible y lo invisible, entre lo trivial y lo sagrado, entre el testimonio irrecusable y los misterios de la subjetividad, entre la vigilia y el sue-

[7] É. Benvéniste, *op. cit.*

[8] A. Bergala, «De la notion d'auteur et du mystére en photographie», en *Education 2.000,* núm. 17.

[9] El directo en la televisión plantea otros problemas y trae otras respuestas. Pero no se trata de eso.

ño, entre la evidencia y el delirio, sólo ha podido concederle un ínfimo espacio a la racionalidad y a todas las operaciones lógicas. Los diccionarios, hasta el siglo XVII, la definen como reflejo de lo divino; después, como reflejo de lo real[10]. Ninguna vía media fuera de la larga aventura de la escritura hieroglífica[11] y la más breve aventura moderna del cómic, siendo ambas destinadas a la imagen en secuencia.

Para producir sentido, la imagen ha tenido que rodear, en consecuencia, sus propias huellas y jugar con su capacidad de pasar de lo emblemático a lo semiótico (capítulo XI). Al no disponer ni del «no» ni del «o», ni del «porqué» ni del «si», ni del «yo», etcétera, la imagen ha apostado sobre las dos únicas relaciones en las que se destacaba, las que están aseguradas en la lengua francesa (que, además, puede prescindir de ellas cuando es necesario) por el «y» y por el «como». Para ello, ha sometido, un poco como lo hace el sueño, sus tendencias profundas a lo que Freud llama «la elaboración secundaria» (capítulo XIV).

El «y» es asunto de yuxtaposición y no da cuenta de las relaciones que mantienen los elementos puestos en relación. Giscard y Chirac (ilustración 38), el policía y el manifestante (ilustración 24), sólo dan cuenta de una «co-presencia». Para explicar la relación hay que recurrir a elementos exteriores: es la función de la metáfora, único recurso que permite elaborar un comentario, es decir, una relación lógica. Hay ahí una contradicción, pues la metáfora no se sitúa en el plano de las operaciones intelectuales. ¿Cómo se opera entonces el «raccord»?

Figura retórica clásica, la metáfora y todas las figuras emparentadas con ella, ha alimentado una impetuosa corriente poética, hasta el punto que, a veces, se ha podido definir la poesía por el empleo de imágenes; entendamos por ahí las diferentes figuras que permiten substituir un objeto, un personaje, un sentimiento, algo que produzca «imagen». Ejemplo, hugoliano como Dios manda: «le pâtre-promontoire et son chapeau de nuées»*.

En 1956, en su célebre artículo[12], Roman Jakobson propuso una concepción renovada de la retórica, sustituyendo únicamente

* *N. de la T.*: «El pastor-promontorio y su sombrero de nubes».

[10] Véase nota 1, capítulo V.

[11] André Leroi-Gourhan, *La geste et la parole II*, capítulo VI, París, Albin Michel, 1974.

[12] Roman Jakobson: «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

por dos figuras las numerosas figuras de antaño: la metáfora (que, a partir de entonces, desbordaba ampliamente el sentido limitado que le asignaba la retórica clásica) operando por similitud y la metonimia, operando por contigüidad, resultando los dos ejes así privilegiados —similitud y contigüidad— del examen de dos tipos de afasia.

Siguiendo una pista que esbozaba Jakobson desde 1956, el psicoanalista Jacques Lacan demostraba que, con la condición de no encerrarse en un paralelismo dogmático, la pareja metáfora-metonimia se aclaraba si se la oponía a otra célebre pareja: condensación/desplazamiento, operaciones del trabajo del sueño.

De Fontanier a Jakobson, de Jacobson a Lacan, y de Lacan a Freud, nos encontramos de nuevo con el sueño, con el proceso primario, por lo tanto en el lado opuesto de todo pensamiento analítico, que se desarrolla en el plano de los procesos secundarios.

Freud insiste en el hecho de que «el sueño carece de medios para representar las relaciones lógicas entre los pensamientos que lo componen»[13]. Es ésta, ya lo hemos visto, una característica de la imagen. Y Freud sigue diciendo: «Pero, al igual que la pintura ha acabado por encontrar el modo de expresar de otra manera que por banderolas (lo que llamamos filacterias) las intenciones de los personajes que representaba (ternura, amenaza, aviso, etc.), el sueño consigue resaltar algunas de las relaciones lógicas entre sus pensamientos, modificando de modo conveniente su figuración». Así, siguiendo con la idea de Freud, las relaciones causales se expresan mediante una articulación entre el sueño-prólogo y el sueño principal, en ausencia de cualquier medio específico (como lo hemos observado con la imagen). Más adelante, Freud añade: «una sola de esas relaciones lógicas se ve favorecida por el mecanismo de formación del sueño: es la semejanza, la concordancia, el contacto, el «al igual que». El sueño dispone de medios innumerables para representarlas». La imagen también, hasta el punto de haber basado toda su retórica sobre esta posibilidad.

Ya está introducida, al final de recorrido, una convicción muy extendida y que no hemos dejado de combatir: es la *semejanza*, fundamento del lenguaje de la imagen. Pero esta semejanza vuelve a situar a la imagen en lo real percibido y no postula más que

[13] Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid Biblioteca Nueva, 3.ª ed., 1973.

una homología entre el campo de la visión y la imagen, que debe sustituirse a él, más o menos felizmente.

La semejanza —o más exactamente la similitud— que se encuentra en la base de la metáfora es de naturaleza diferente. Hace intervenir el significante y el significado en un mismo movimiento, y pone en funcionamiento no sólo la percepción sino numerosas operaciones mentales que se pueden localizar con mayor facilidad en el plano de los procesos primarios que en el de los procesos secundarios. Al oscilar entre el mundo de los objetos y el de las formas, al poner en funcionamiento un léxico complejo en el que se codean la abstracción pura, el motivo ornamental, el símbolo y la simple reproducción, la imagen siempre nos remite fuera de ella, a algo que ejerce nuestro sentido de la vista, nuestra capacidad de abstracción, nuestra experiencia lógica, nuestra participación en la cultura y en la historia. Una cabellera es una cabellera, un emblema, una red de líneas capaces de expresividad de por sí, un motivo ornamental, la fulgurante travesía de una constelación de representaciones históricas.

Reunamos, alrededor de un ejemplo, este disparatado conjunto sobre el que, pese a todo, se construye la unidad de la imagen. Aquí tenemos una última ilustración, un cartel cubano que ha racionalizado al máximo, y quizá a la perfección, los diversos procesos que trabajan la imagen.

El mensaje explícito, constatación con valor de amonestación, está asumido por un enunciado lingüístico que asigna, de hecho, a la imagen un papel de acompañamiento y de refuerzo. Desde un punto de vista formal, es un enunciado constatativo; en el contexto, nadie se equivoca; se trata, efectivamente, de una invitación para recuperar el aceite del vaciado de los motores con el fin de que pueda volver a servir, no cabe duda que tras haberlo filtrado o haberle aplicado una operación de refinamiento (era en 1970 para nosotros, un anticipo de diez años...). Esta transmutación de un enunciado constatativo en exposición performativa se hace gracias a la identificación de una postura de enunciación: el cartel tiene la función de interpelar, a diferencia del fresco, por ejemplo, también mural[14]. Por otra parte, la imagen

[14] En los comienzos del cartel, a finales del siglo XIX, se ha podido ver en él una continuación del decorado mural: fue el caso de Jules Chéret, admirador de Tiépolo, en el que Huysmans veía un decorador de calles. Es cierto, estéticamente hablando, con la condición de no descuidar su función primera: convencer.

refuerza el cartel en esa misma función de interpelar, un cartel en el que sólo hay texto es considerado como puramente informativo.

A diferencia del texto, escrito con caracteres pequeños y manifiestamente destinado a tranquilizar al espectador en su primera interpretación (Roland Barthes hablaba muy justamente de «función de anclaje») la imagen ocupa masivamente el cartel: ella es la que carga con el mensaje (y con más motivos si sabemos que nos encontramos en un país (Cuba) y en una época (1970) en la que gran parte de los destinatarios potenciales son, si no analfabetos, al menos poco aptos para descifrar con rapidez, y como maquinalmente, un texto escrito con caracteres pequeños).

Cualquiera que sea capaz de leer esta imagen, ha ido más allá del reconocimiento de una simple configuración perceptiva. La operación descrita no puede ser vista en una sola ojeada; se trata de una serie de operaciones y manipulaciones consecutivas relativamente difíciles de visualizar. Podría ser el objeto del cómic didáctico, pero sería necesario, entonces, introducirse en un relato, localizar las articulaciones, las transiciones de una etapa a otra, practicando elipsis necesariamente. Si el lector supiera cómo hacerlo, podría transformar ese saber en acto, tras un aprendizaje, por ejemplo. Aquí, el acto que se le pide es de pura economía y no precisa de ningún saber. Necesita, en cambio, tener la convicción de que el aceite usado puede servir todavía, cosa que el cartel declara sin demostrarlo. No hay ni descripción, ni relato de una serie de operaciones, ni demostración. Esta imagen es todo eso a la vez por condensación (véase capítulo XIV), operación metapsicológica por excelencia, pero que se reduce aquí a una especie de atajo intelectual que tiene todas las características de la metáfora. Es *como si*, se nos dice, la gota de aceite puesta en el motor estuviese intacta, tras haber sido recogida a la salida del cárter. Si la imagen, como el sueño, no posee los medios para representar las relaciones lógicas (Freud) entre los elementos que la componen, dispone de esa posibilidad de sugerir a nuestro espíritu el «al igual que», a la obra también, pero con otras modalidades, en el sueño.

Del mismo modo que en la lengua, la metáfora no se limita «a la que podríamos llamar la utilización poética del lenguaje»[15].

[15] Lyons, *op. cit.*

Implica perfectamente lo que John Lyons llama la creatividad, que define así: «la capacidad que tiene el usuario del lenguaje de extender el sistema mediante principios de abstracción y de comparación, motivados pero imprevisibles». Es la razón por la que la imagen no se construye a partir de reglas (de las que dispone de antemano todo enunciador y de las que puede hacer la misma utilización que su vecino) sino estrategias (que implican recorridos que el destinatario puede remontar al final del recorrido sin poder preverlas) con base metafórica. Ocurre, claro está, que las figuras así propuestas se fijen por el uso. En el caso de la motivación depende de datos profundos del imaginario y de la cultura, esto da el emblema, que guarda valor de «esquema» en múltiples circunstancias, hasta la fosilización (cf. capítulo XI) a veces; en el caso en que hay reiteración pura y simple, esto da el estereotipo, el cliché, etc.

Si la productividad según Lyons[16] sigue siendo uno de los rasgos característicos del sistema lingüístico (lo que no excluye la creatividad, evidentemente), es la creatividad la que está realmente en la base del sistema de comunicación visual, lo que no dispensa la imagen de recurrir al léxico de los objetos.

Sin volver sobre este aspecto, que le da a la imagen su reputación estrechamente figurativa, y, que hemos tenido ocasión de desarrollar en los primeros capítulos, se habrá observado que los elementos de la composición particularmente sobria que nos sirve de ejemplo final, son todos de origen figurativo e identificados como tales. Si la gota no simula para nada su modelo, lo recuerda explícitamente, tanto por la homología de las formas como por el recurso a las convenciones que, en adelante, regentan de modo dominante la representación (y donde la productividad prevalece a menudo sobre la creatividad). Misma observación en cuanto al receptáculo que se asimila a un cárter de motor sin que por ello recuerde su forma, salvo que la curvatura, aquí precisamente, sea interpretada como el rasgo pertinente de la aptitud a recoger (lo que no sé cómo designar si no es forjando algún neologismo bárbaro para la oreja e inútil en razón de su campo semántico reducido). Esto equivale a decir que los objetos no son aquí objetos únicos, identificables, objetos-ocurrencias, sino objetos-clases, con lo que el trabajo de esquematización efectuado acaba significando el objeto, no mediante sus rasgos físicos

[16] John Lyons, *Élements de sémantique*, París, Larousse, 1978 (3.3).

(preocupación permanente por la imagen realista), sino mediante rasgos puramente funcionales del orden del concepto. De ello resulta que la gota no es una gota, que el cárter no es un cárter, sino que la primera es reducida *metafóricamente* a la esfericidad, que es un concepto y no un rasgo pertinente dependiente de las propiedades físicas del objeto; el segundo es reducido, del mismo modo metafórico, a su cualidad abstracta de recipiente, que permite situarlo en una clase y no identificarlo en sus particularidades. Al límite de la representación —y estamos aquí, en el límite, en la extremidad de lo que Abraham Moles llama escala de esquematización o iconicidad— el objeto no es ni figurado (como lo es por ejemplo en fotografía), ni nombrado arbitrariamente (es el caso de la lengua), sino designado, según un proceso metafórico (si la metáfora se ve a menudo fijada, siempre puede ser trabajada de nuevo, cuestionada según el recorrido que hemos llamado, tras Lyons, la creatividad). Entre la figuración y la nominación existe realmente un procedimiento, que remite tanto a la motivación como a lo arbitrario, y que es característico de la imagen, aunque oscile (la famosa escala de Moles) entre uno y otro polo, *sin jamás confundirse con uno de ellos;* es lo que pienso haber demostrado en los capítulos precedentes. A partir de ahí, podemos decir de este procedimiento que es metonímico-metafórico: metonímico porque selecciona entre semas, en el sentido en el que lo entiende Greimas[17], el o los que corresponden a las exigencias de la cultura, que no conoce de un objeto más que sus funciones; metafórico porque transpone, según un recorrido someramente comparativo, el que los semas elegidos en equivalentes gráficos[18]. El caso escogido es, ciertamente, extremo —por eso ha sido elegido— pero siempre está en obra algo de eso, incluso en una fotografía en la que el objeto, por diferentes procedimientos como el contraste o el «flou» es puesto de relieve según algunos semas previamente (pero intuitivamente) privilegiados. Cuando los objetos mantienen entre ellos la relación espacial que implica la ideología de la «ventana» y del observador fijo o único, tenemos más tendencia a privilegiar su apariencia física que cuando mantienen, como en este caso relaciones lógicas.

[17] Greimas, *Semántique structurale*, París, Larousse, 1966.

[18] No se trata de la descripción de una trayectoria psicológica, sino de un funcionamiento semiótico, cuya génesis es mucho más compleja.

A partir de este mismo ejemplo, podemos ir más allá todavía en el análisis de los «principios de abstracción y de comparación, motivados pero imprevisibles» (Lyons) que gobiernan la creatividad en materia de producción de imágenes.

Cuando se recusa el objeto para participar en la composición pictórica —fue el caso de las tendencias llamadas más o menos «abstractas» desde principios de siglo— hay que recurrir a otra cosa, y entonces, pocos recursos hay sino la expresividad de las formas. Fernand Léger, que iba mucho más lejos en sus textos que en su pintura, escribía hacia 1920, comparando la pintura al cine: «el error pictórico es el tema. El error del cine es el guión»[19]. Sólo quedan, desde ese momento, las disposiciones estrictamente formales.

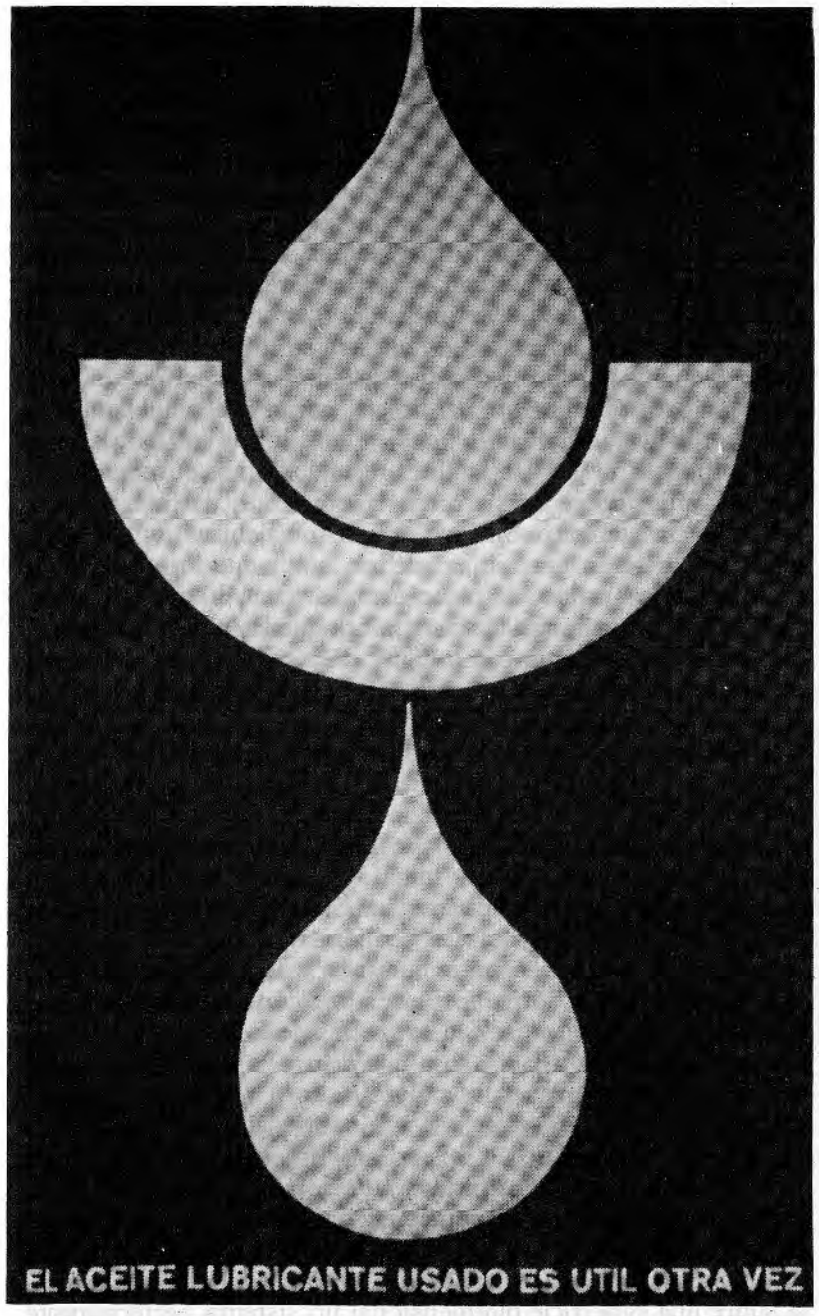
Incluso para los autores que no han conseguido, o no han persistido, en eliminar el tema en lo que se refería demasiado explícitamente a la experiencia directa, la preocupación por no limitar su creatividad a disposiciones de objetos convertidos en una especie de léxico de la imagen ha sido siempre apreciable. Es como si, de una vez, no pudiéramos prescindir de la mediación del objeto, pero imponiéndonos como objetivo hacerlo olvidar. Por ejemplo, es interesante observar que, para ennoblecer el cine —acumulando el doble error del tema y del guión—, sus primeros teóricos con ambición artística hayan insistido sobre la expresividad de sus formas. Elie Faure escribía: «Recuerdo emociones inesperadas que me han procurado, siete u ocho años antes de la guerra, ciertas películas —francesas, ¡digo yo!— cuyo guión era, por cierto, de una increíble necedad. La revelación de lo que podría ser el cine del porvenir me vino un día, he guardado un recuerdo exacto de la conmoción que sentía al comprobar, con la rapidez de un rayo, la magnificencia que cobraba la relación de una ropa negra con el muro gris de una posada»[20]. Y, antes de Elie Faure, el pintor Marcel Gromaire: «Recuerdo una película mediocre, *El culpable,* de Copée. La escena del asesinato, muy corta, tomaba todo su aspecto trágico de la caída de una lámpara (planos grandes negros y un blanco movido, seguido de una luz difusa»[21].

Se trata, en todo esto, de preocupaciones de pura estética,

[19] F. Léger, *Function de la peinture,* París, Gauthier, Coll. Médiations, 1965.
[20] Élie Faure, *Fonction du cinéma,* París, Gonthier, Coll. Méditations, 1964.
[21] Marcel Gromaire, *Le Grapouillot,* 1919.

pero la frontera es aquí incierta entre la estética y la semántica. El cartel cubano, que hemos abandonado por un instante, nos lo recuerda: la oposición entre los colores negros y los blancos, el rigor geométrico de las formas, la curvatura de las líneas participan completamente en una invitación, auque somera, a no malgastar el aceite del vaciado. Imaginemos otras proporciones, líneas trazadas a mano alzada, algo irregulares sin por ello traducir la torpeza del gesto. La firmeza del mensaje se vería alterada, como también su aspecto de amonestación directa, su valor persuasivo, en una palabra su cualidad de enunciado perfomativo, noción que hace así una entrada directa, por el rodeo del contexto, pero también por el de un lenguaje de las líneas, ya abordado en los capítulos XVI y XVII. La línea recta, lo hemos observado (capítulo XVII), posee en sí (como las variantes de líneas sinuosas), valor metafórico. Sin que estas equivalencias tengan cualquier significación genética, podemos notar que los «efectos» y pulsiones han encontrado cómo expresarse mediante equivalencias gráficas, otra variedad de metáfora que la cultura occidental, al menos, no ha dejado de trabajar. Bastaría con aplicar a esta publicidad anodina para un gesto de alcance económico limitado las observaciones ya realizadas a propósito de Cassandre y su *Estrella del Norte* (capítulo XVI, ilustración 46) y de Valletton a propósito de *La pereza* (capítulo XVIII, ilustración 54). Encontraríamos todas las variantes de la metáfora capaz de asumir, en el seno de la imagen, a la vez la transposición significante de los objetos (proceso metonímico-metafórico, que selecciona los rasgos, acelera el paso de la ocurrencia a la clase, reforzando así la función emblemática, y después semiótica): la organización relacional que, más allá del espacio puramente descriptivo y del tiempo narrativo y anecdótico, propone una conceptualización por similitud, por fin la capacidad expresiva de las formas, no constituyendo un léxico fijado (cosa que ocurre) sino sugiriendo oscilaciones entre dos grandes polos (la línea y el color plano, la recta y el arabesco, la profusión y la sobriedad, etc.)

Así se resuelven, en un mismo movimiento, oposiciones que han tenido peso en los capítulos anteriores por su papel histórico: figurativo/abstracto, funcional/ornamental, semántica/estética, contenido/forma. Sólo funciona, en la imagen, y en última instancia, una creatividad metonímico-metafórica que proyecta sobre una superficie bidimensional un sistema perfectamente estructurado de huellas.



65. «El aceite lubricante usado es útil otra vez.» Félix Beltrán, Cuba, 1970.

Bibliografía escogida

BARTHES, Roland, «El mensaje fotográfico», en VV.AA.: *La semiología,* Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

— «Retórica de la imagen», *id.*

— *Elementos de semiología,* Madrid, Alberto Corazón, 1971.

— *Sistema de la moda,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978.

— *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982.

BENVÉNISTE, Émile, *Problemas de lingüística general,* I y II, México, Ed. Siglo XXI, 1971 y 1977.

CHENG, François, «Le "Langage poétique" chinois», en VV.AA.: *La traversée des signes,* París, Seuil, 1975.

— *L'écriture poétique chinoise,* París, Seuil, 1977.

— *Vide et plein,* París, Seuil, 1979.

— *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise,* París, Phébus, 1980.

ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica,* Barcelona, Ed. Lumen, 1973.

FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del arte,* Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1975.

— *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento,* Caracas, Monte Avila, 1969.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños. Obras Completas,* I, págs. 343-720, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, tercera edición, 1973.

— *El delirio y los sueños en «La Fradiva», de W. Jensen. Obras Completas,* II, págs. 1.285-1.336. *Id.*

— *Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci. Obras Completas,* II, págs. 1.577-1.619. *Id.*
— *Lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras Completas,* II, páginas 2.123-2.412. *Id.*
GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme,* París, Flammarion, 1948.
JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975.
— *Six leçons sur le son et le sens,* París, Ed. de Minuit, 1976.
KOHLER, Wolfang; KOFFKA, Z, y otros: *Psicología de la forma,* Buenos Aires, Ed. Paidós, 1963.
LACAN, Jacques, *Escritos I* y *II,* México, Ed. Siglo XXI, 1971 y 1975.
— *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI,* Barcelona, Ed. Barral, 1977.
LEROY-GOURHAN, André: *El gesto y la palabra,* I y II, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1971.
— *Prehistoria del arte occidental,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1968.
METZ, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine, I,* Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
— *Essais sur la signification au cinéma, II,* París, Klincksieck, 1976.
— *Essais sémiotiques,* París, Klincksieck, 1977.
— *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica,* Barcelona, Tusquets, 1973

Índice

PRESENTACIÓN 7

PREÁMBULO 11

I. LA PRESENTACIÓN O LA OBSESIÓN DE LO REAL

ESPACIO

CAPÍTULO PRIMERO
La imagen. ¿Una ventana abierta sobre el mundo 19
CAPÍTULO II
La profundidad: encrucijada cultural e ideológica 29
CAPÍTULO III
¿La imagen figurativa puede tolerar el vacío? 40
CAPÍTULO IV
Juegos de luces 50
CAPÍTULO V
Recapitulativo: la imagen, espacio autónomo 57

TIEMPO

CAPÍTULO VI
La viñeta del cómic: cuadro, escena, plano 63
CAPÍTULO VII
La organización del espacio, elemento narrativo 72
CAPÍTULO VIII
Nuevas prácticas, desquite del instante 80

SENTIDO

CAPÍTULO IX
Sentido y representación 93
CAPÍTULO X
El realismo socialista o el sentido requerido 97
CAPÍTULO XI
De lo emblemático a lo semiótico 109
CAPÍTULO XII
La foto de moda o el rigor del código 121
CAPÍTULO XIII
Signos organizados en el espacio de la imagen 135

EL ESPACIO DE «DENTRO»

CAPÍTULO XIV
Ver lo que creemos 149

II. MÁS ALLÁ DE LOS OBJETOS, LAS FORMAS

CAPÍTULO XV
Valor expresivo del trazo 174
CAPÍTULO XVI
La línea es un signo 182
CAPÍTULO XVII
Ideogramas 192
CAPÍTULO XVIII
Estructura e historia 204
CAPÍTULO XIX
Leyes figurales y significaciones adquiridas 216
CAPÍTULO XX
El trabajo de la imagen: una lógica 231

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA 249

Colección
Signo e Imagen

Colección Signo e Imagen

Último títulos publicados

74. *El cómic hispánico*, Ana Merino.
75. *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranagua (ed.).
76. *La producción de documentales en la era digital (Modalidades, historia y multidifusión)*, Miquel Francés.
77. *Cómo pensar el cine*, Suzanne Liandrat Guigues y Jean-Louis Leutrat.
78. *La luz en el cine*, Fabrice Revault D'Allonnes (2.ª ed.).
79. *Cortar y pegar (La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo)*, Gonzalo Abril.
80. *La voz en el cine*, Michel Chion.
81. *Cine y traducción*, Frederic Chaume.
82. *Guía del cine*, Carlos Aguilar.
83. *Diccionario temático del cine*, José Luis Sanchez Noriega.
84. *La pantalla profética (Cuando las ficciones se convierten en realidad)*, Pablo Francescutti.
85. *Producción radiofónica*, Emma Rodero Anton.
86. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Pablo Echart.
87. *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdan (eds.).
88. *El* Quijote *y el cine*, Ferran Herranz.
89. *Los mitos de la publicidad radiofónica*, Armand Balsebre (ed.).
90. *Rafael Azcona: hablar el guión*, Bernardo Sanchez.
91. *Cine de historia, cine de memoria (La representación y sus límites)*, Vicente Sanchez-Biosca.
92. *Teoría de la narración audiovisual*, Begoña Gutiérrez San Miguel.
93. *Guía del cine*, Carlos Aguilar (2.ª ed.).
94. *Contracampo (Ensayos sobre teoría e historia del cine)*, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.).
95. *Al otro lado de la ficción (Trece documentalistas españoles contemporáneos)*, Josetxo Cerdan y Casimiro Torreiro (eds.).
96. *La creatividad en el lenguaje periodístico*, Susana Guerrero Salazar.
97. *El campo vacío (El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual)*, Daniela Musicco Nombela.
98. *Teoría de la publicidad*, Raul Eguizabal.
99. *Guía del cine español*, Carlos Aguilar.
100. *Cómo se lee una fotografía (Interpretaciones de la mirada)*, José Javier Marzal.
113. *La mirada plural*, Santos Zunzunegui.
114. *El* transformismo *televisivo*, Gérard Imbert.

De próxima aparición

34 actores hablan de su oficio, Arantxa Aguirre.

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido

Las ambiguas relaciones entre imagen y realidad ponen de manifiesto que «todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza». Culturalmente codificadas, desvelan tanto un sistema de representación como un objeto exterior.

En estas veinte lecciones se estudia la imagen como representación sometida a determinaciones culturales e históricas, pero también la imagen como signo que pasa de lo emblemático a lo semiótico; y todo ello a partir de unos presupuestos que van desde la lingüística al psicoanálisis, pasando por la crítica de arte.

ISBN 978-84-376-0611-8 00003

9 788437 606118

CÁTEDRA

0191003

Signo e Imagen